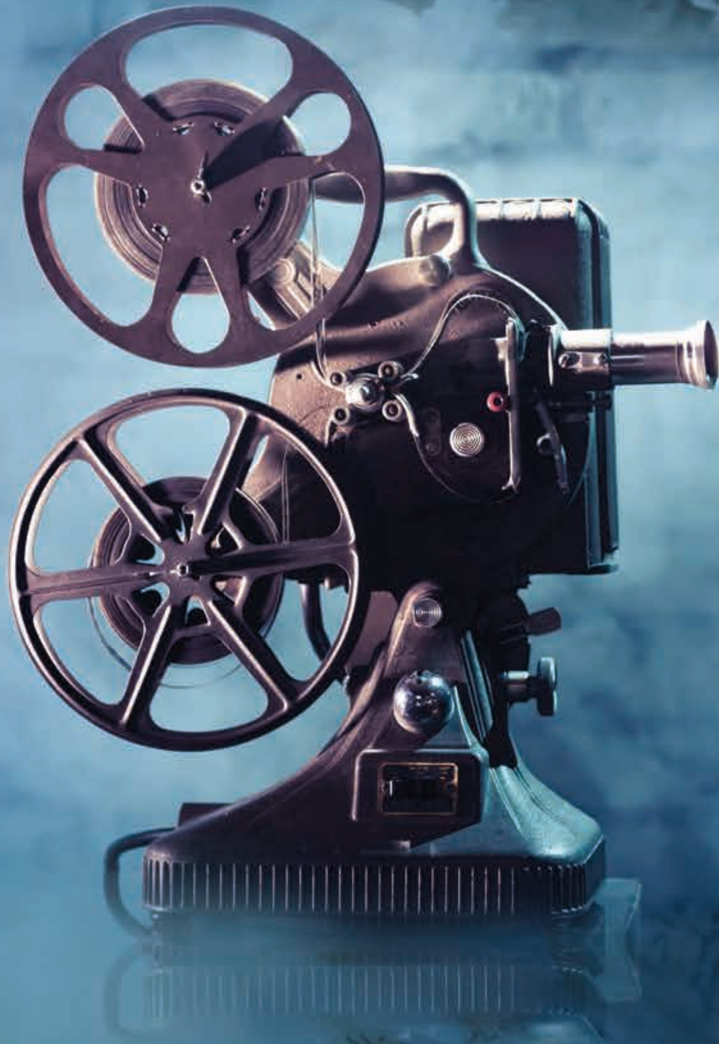
المجلة العربية
مجلة الثقافة العربية
480



وباء الحج والصراع السياسي

محمد بكاي: تواصل البشر يتآكل

لماذا عادى الفلاسفة المعاقين؟

من يدون التاريخ.. الورق أم الصورة؟



209
معجم الفلاسفة
والمصطلحات الفلسفية
قاموس (ألف بائي)
كل ما تحتاج أن تعرفه عن المبادئ الفلسفية
LAROUSSE
ديديه جوليا

الكتاب الورقي وتحدياته

يواجه الكتاب الورقي، الذي كان الوعاء الوحيد للتوثيق فيما مضى، ويُعاني كذلك المشتغلون في التوثيق عبر الكتاب؛ تحديات أملَتها التقنية الحديثة. إذ لم يعد الكتاب وعاءً وحيداً للتوثيق والتدوين، بل تنافسه أوعية عديدة، من أبرزها الأفلام الوثائقية التي تجدُ جمهوراً عريضاً من مختلف شرائح المجتمع، ولديها منصاتها التي تنطلق منها، بدءاً من شاشة التلفاز، وليس انتهاءً بشاشة الهاتف المحمول. لذلك يُطرح سؤال عن مدى صمود الكتاب الورقي، في المستقبل القريب، أمام هذه التحديات المذهلة والمتطورة. علماً بأن هذه التقنيات الحديثة، وبخاصة الأفلام الوثائقية؛ تغرف محتواها مما يُسطّر في هذه الكتب!

قبل سنوات قليلة، قام عدد من دور النشر العربية بإنشاء مواقع لبيع الكتاب الإلكتروني، وتنافست بعض هذه الدور على محاولة استقطاب أكبر عدد من المؤلفين ودور النشر الأخرى؛ لعرض كتبها إلكترونياً وبيعها من خلال الموقع، وكنتُ واحداً ممن دفع بأحد كتبه إلى إحدى دور النشر العريقة في محاولة لخوض هذه التجربة الجديدة، الآخذة بطريقها وطريقنا إلى المستقبل!

بعد سنتين، سألتُ دار النشر عن موقع بيع الكتاب الإلكتروني، وعن التجربة وكيف وجدوها؟ وماذا عن إقبال القارئ العربي على الكتاب الإلكتروني؟ فكان الجواب: أن الموقع قد أُغلق، والتجربة غير مشجعة على المُضي قدماً، والإقبال كان ضعيفاً على شراء الكتاب الإلكتروني. وهذا ما فعلته دور نشر أُخرى!

لا يزال الكتاب الورقي، وسيظل لسنوات، وبخاصة في عالمنا العربي؛ حاضراً بقوة، وموثوقيته ستبقى هي الأعلى. ومن يتجوّل في مواقع المدونات التاريخية الإلكترونية الخاصة بالمدن أو القبائل، سيجد أن كثيراً مما يوثق فيها تنقصه الدقة والتحقيق والتوثيق، وربما الأمانة العلمية أيضاً، سيما أن كثيراً مما يُطرح ويُكتب هو مكتوب ومدوّن بأسماء مستعارة، مما يجعل للكتاب أهميته وهيبته، رغم حالات شاذة تحدث ما بين فترة وأخرى تنقصها الأمانة العلمية فيما يُطرح.

عن هذه التحديات التي تواجه الكتاب الورقي، وعن الآفاق المستقبلية لأوعية التدوين والتوثيق الحديثة، ومدى وثوقيتها وحياديتها؛ يأتي هذا الملف الخاص الذي تفرده «المجلة العربية» في هذا العدد، ليُسلط الضوء عبر وجهات نظر عدد من الباحثين والمختصين.

محمد السيف

المجلة
العربية

العـــدد
480

محرم 1438هـ | أكتوبر 2016 م

www.arabicmagazine.com

لمراسلة المجلة على الإنترنت

info@arabicmagazine.com

الرياض: طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين)- شارع المنفلوطي

تليفون: 4767345-11-966 4777943-11-966

فاكس: 4766464-11-966

ص.ب 5973 الرياض 11432

صفحة المجلة العربية على facebook

@arabic_mag

arabic_mag

امتياز التوزيع



هاتف مباشر: 4871389 | هاتف: 4871414 فاكس: 4871460 | تلكس: 406725

كوندس إس جي | ص.ب: 84540 - الرياض 11671

الرياض	4871414	الباحة	7251869	الدمام	8112222
الزلفي	4222343	القصيم	3821942	القريات	6424512
أبها	2245984	الدوادمي	6423365	الطائف	7327711
الحوطة	5550777	المدينة	8361332	حفر الباطن	7222100
حائل	5323231	الجوف	6246733	تبوك	4230096
بيشة	6223073	مكة	5377730	جازان	3170381
جدة	6390333	ينبع	3223679	الأحساء	5922381
الخرج	5484020	نجران	5322654	عرعر	6625741

أحمد بن إبراهيم مطاعن

أحمد بن إبراهيم مطاعن، أديب وشاعر سعودي، ولد عام 1345هـ / 1927م في أبها. تقلد عدة وظائف آخرها رئاسة بلدية أبها، وهو عضو نادي أبها الأدبي. له عدة كتب ودواوين منها (رجال ألمع: الأرض والإنسان والتاريخ). حصل على عدد من الميداليات والشهادات التقديرية لقاء مشاركاته في أنشطة المنطقة.









كتاب العدد

يعرّف الكتاب بمجهودات رجاء جارودي في كشف التزوير الفكري والديني الذي تمارسه الصهيونية العالمية عبر أساطيرها الكونية، بما فيها القدرة على التأثير في العقل العالمي الذي من خلاله بنى اليهود منظومة من العلاقات الدولية سهلت لهم إنشاء دولة عصرية ذات مرجعية دينية في زمن هيمنة العلمانية على النظام الدولي الحالي.

سعر العدد

السعودية 10 ريالات | الكويت دينار واحد | الإمارات 10 دراهم | قطر 10 ريالات | البحرين دينار واحد | عمان 800 بيسة | مصر 3 جنيهات | ليبيا 400 درهم

تونس ديناران | الجزائر 2 يورو | المغرب 10 دراهم | موريتانيا 40 أوقية | السودان 300 قرش | الصومال 100 شلن | سوريا 200 ليرة | لبنان 4000 ليرة

الأردن دينار ونصف | اليمن 100 ريال | بريطانيا 4 يورو | الاتحاد الأوروبي 4 يورو | أمريكا 4 دولار | كندا 4 دولار | أستراليا 4 دولار

الاشـــتراك الســـــنوي: سعر الاشتراك الفردي (140) ريالاً سعودياً أو ما يعادلها سعر الاشتراك الحكومي (400) ريال سعودي .

بورتريه العدد بريشة: رضوان الرياحي



92
الدانوب.. نهر متعدد الأسماء والألوان والصور

وكلاء توزيع المجلة العربية

مؤسسة الهلال للتوزيع - البحرين 0097317534559 | شركة الإمارات للتوزيع - الإمارات 0097143916501 | دار الشرق للتوزيع - قطر 009744557810 | مؤسسة العطاء للتوزيع - سلطنة عمان 0096824492936 | المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت 009654826820 | الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة - المغرب «الدار البيضاء» 341622/341621 مؤسسة الأهرام - مصر «القاهرة» 002025786100 | الشركة التونسية للصحافة - تونس: فاكس 332499 - 343004 | المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - سوريا «دمشق» 223772 الدار العربية للنشر والتوزيع - اليمن «صنعاء» **فاكس:** 331797 **جوال:** 009677115239996 | وكالة التوزيع الأردنية أرامكس ميديا - الأردن 0096265358855

رقم الإيداع 15/1881 ردمك ISSN: 101103460

خارج المملكة (250) ريالاً (أو ما يعادلها) للهيئات (120) ريالاً (أو ما يعادلها) للأفراد.

التاريخ

بين التدوين الورقي والإلكتروني

فهد الحمود: الرياض

لا شك أن المهتمين والمتابعين لتدوين التاريخ العالمي بشكل عام والعربي بشكل خاص؛ يلحظون اختلاف بعض الحقائق، وتعدد بعض الروايات في ذات الأحداث والشخصيات. وقد نشأ عن ذلك، لدى شريحة كبيرة من الجمهور؛ تشكيكٌ في مجمل تلك الروايات، أو جنوحٌ نحو الإعراض والإهمال من جهة، وبحثٌ عن الحقيقة الغائبة لدى البعض من جهة أخرى. وللتعمق في هذه القضية، وتسليط الضوء على أبعادها وأهميتها؛ تطرح «المجلة العربية» مجموعة من المحاور على نخبة من المتخصصين والباحثين، أبرزها أهمية الحيادية في التدوين، وموقف الجمهور والمتابعين في العصر الحالي من المدونات التاريخية، سواء منها الورقية أو الإلكترونية أو التسجيلية، وكذلك أيهما أصدق وأقرب للواقع: التدوين الورقي أم الإلكتروني؟



الجيل الجديد

لا رغبة لديه للقراءة

د. مساعد عبد الله المحيا: الرياض

الكتاب هو سجل التدوين التاريخي لكل مجريات الأحداث بكل تفاصيلها، وسيظل هو المرجع العلمي الأنسب والأقرب للأحداث.. لكن مفهوم الكتاب نفسه تطور، فقد تحول من إطاره الورقي إلى الشكل الإلكتروني، وشمل ذلك الكتاب عبر النص أو الصورة أو المادة الصوتية.. ولأن التاريخ له اليوم الكثير من الشواهد التي لاتزال شاهدة عليه فقد استطاعت المادة المرئية نقل الصورة كاملة من موقع الحدث.

الأفلام الوثائقية تحاول أن تقول لنا عبر لقطات مختارة أن الحدث التاريخي جرى هنا وأن القصة الفلانية كانت في هذا المكان.. وهي بهذا تحاول أن تقرب الصورة بدلاً من الوصف السردي الذي يتم في الكتاب..

الصورة إذاً هنا تعد ضوءاً مركزاً على مكان ما تقول بعض الروايات إن الحدث التاريخي جرى فيه، وهي هنا تتيح للكثيرين أن يروا المكان الذي لم يروه من قبل ويروا تفاصيله...

وعليه فلا أظن أن لهذه المادة المرئية علاقة بموثوقية المكان ما لم يكن المكان موثقاً من قبل..

و قد يكون لهذا بعد فلسفي أو فكري يتعلق بتفسير النص أو بالانحياز للمكان جغرافياً أو فكرياً ولاسيما حين يكون النص التاريخي موهماً أو مبهماً.. وهنا يعمد البعض لتوظيف النص التاريخي لمعطياته الواقعية وربما الأيديولوجية أو الجغرافية..

وتعدد الفيديوهات أو الأفلام الوثائقية لحدث تاريخي واحد يربك المشاهد لاسيما وأنه غير متخصص..

وثمة تقنيات عديدة تحاول اليوم توظيف إمكاناتها لنقل الحدث التاريخي، وهذا التوظيف ينبغي أن يتم في ظل مؤسسات موثوقة لكي لا يتم العبث بتاريخنا خصوصاً أن هذا الجيل تضعف لديه الرغبة في القراءة ما يجعله محباً لمواد الفيديو على نحو كبير جداً.

الأفلام الوثائقية تحاول أن تقول لنا عبر لقطات مختارة أن الحدث التاريخي جرى هنا وأن القصة الفلانية كانت في هذا المكان



الوثائقي والورقي.. حيادية قد تفقد

علي السعيد: عنيزة

منذ أن ظهرت السينما، ومن بعدها التلفزيون؛ أصبحت شريكة للكتاب وللصحافة في التاريخ والرصد، ولا ينكر دورها في رصد وحفظ الكثير من الأحداث والمواقف والكلمات والخطب، وللمسرح كذلك الكثير من الإنجازات العلمية والفنية والثقافية.

بيد أنها جميعاً لم تستطع حتى الآن القضاء التام على دور الكتاب في التاريخ والدراسة والنقد التاريخي، عبر الدراسات والبحوث العلمية. بل ما زال الكتاب يتفوق عليها في ذلك، وإن كانت هي تتفوق عليه في الوصول لأكبر شريحة من المتلقين.

لا يمكن لنا أن نقول إن الأفلام الوثائقية أصدق من الكتاب، فالحقيقة يمكن أن تزور في الفيلم، كما هي تزور في الكتاب، وإن كانت أكثر صعوبة مع الصور. إلا أن التقنية الحديثة، وتفوق صناع السيناريو؛ يمكن أن يسهم في ذلك، حسب وجهة نظر صانع الفيلم، وحسب رؤية المنتج (سواء أكان مؤسسة أو حكومة أو أفراداً). وعلى سبيل المثال ثورة الحجارة العظيمة للشعب الفلسطيني؛ يمكن لمخرج أو كاتب سيناريو يهودي، تحويل أهدافها ودوافعها، وقلب الحقيقة رأساً على عقب، وهي لعبة إعلامية.

لا يمكن لنا أن نقول إن الأفلام الوثائقية أصدق من الكتاب فالحقيقة يمكن أن تزور في الفيلم

وهذا أيضاً ينطبق عل كتابة التاريخ، فالتاريخ لم يكتبه إلا المنتصر، ومن هنا تبرز أهمية نقد ومراجعة التاريخ. فكم من حقيقة دبجتها كتب التاريخ اكتشفنا فيما بعد أنها كذبة.

لا أعتقد أن الرصد الكتابي للتاريخ سينتهي يوماً ما، بل يجب ألا ينتهي؛ لأن التقنية لها عيوبها الأكثر خطورة، فتلف الأجهزة وارد، والاختراقات الحاسوبية واردة. لذلك سيظل الأرشيف الورقي يحتفظ بقيمته. وبالنسبة لتعدد الرؤية في الأفلام الوثائقية فهذا وارد جداً مثلها مثل الكتاب.

ولو أننا مثلاً قرأنا كتاباً عن تاريخ وجغرافية الجزيرة



العربية، كتبه الدكتور كمال صليبي؛ سنجد أنه يحمل رؤية تختلف تماماً عما كتبه علامة الجزيرة حمد الجاسر عن الموضوع نفسه؛ لأن الرؤية والدوافع مختلفة. ولا شك أن التقنية الحديثة تستطيع أن تجمع بين المقروء والمرئي، لكن يظل العرض المرئي أكثر إمتاعاً وإثارة، والفيصل في الأمر بينهما في كل الأحوال هو المصداقية، والحقيقة. هذا على الرغم من تحكم الهوى والعاطفة في غالب الأحيان بمستوى قبولنا أو رفضنا لمضمون العمل، سواء أكان مكتوباً أم مرئياً. ومثلما هم قلة الذين يقدمون أعمالهم التوثيقية (كتاباً أو فيلماً)، بشكل حيادي؛ أيضاً فإنهم قلة من ينظرون إليه أو يقرؤونه بعين حيادية، سواء نخبة أم عامة، وأخطرهم من يتصدرون المشهد النقدي، فمنهم من يلوي أعناق مفردات العمل بتأثير الحب أو الكراهية، وقلة منهم من يتحلى بالموضوعية.



الرصد الوثائقي
والرؤية الواحدة



محمد عابس: الرياض

هل تحول رصد التاريخ من مقروء إلى مشاهد ومسموع؟ سؤال أملاه التطور العلمي والتقني، الذي يشهده العالم. حيث إن متابعة الأحداث، عبر التقارير الإخبارية في الإعلام المرئي؛ مكّن راصدي التاريخ من حفظه عبر أفلام وثائقية وتسجيلية. فهل ستتحول - أو أنها تحولت - كتب التاريخ الحديث إلى مقاطع بالصوت والصورة؟

أما مسألة انتهاء الرصد الكتابي للتاريخ الحديث؛ فمن الصعب إطلاق الحكم بهذا الأسلوب، فالتاريخ علم واسع وعريق، تهتم به مئات الجامعات والكليات والأقسام ومراكز البحث وآلاف المؤرخين والباحثين وملايين المهتمين، وسوف يستمر على ذلك، ولكنه يمكن أن يستفيد ويطور أدواته مستعيناً بما توفره له الطفرة في مجالات التقنية والاتصالات ووسائل التواصل الاجتماعي، وترميم المخطوطات، والاكتشافات الأثرية.. وغيرها.

وتعد الأفلام الوثائقية والتسجيلات مزيجاً من الكتابة والصورة الثابتة والمتحركة والصوت والوثائق، وبدونها مجتمعة لا يمكن أن تكون هناك قاعدة صلبة يمكن لفريق العمل أن يعتمد عليها خلال عملية الإنتاج. وهي مجتمعة تفوز بعقل وقلب المشاهد حينما تقدم في قوالب احترافية عالية القيمة والجودة في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية والفنية والرياضية، وبالتالي تحظى بالاهتمام الأوسع من قبل المشاهدين والمتابعين. والأفضل أن تتولى الإنتاج قنوات محترفة أو مؤسسات وطنية غير ربحية.

وحول مدى طرح الرؤية الواحدة أو المتعددة في الأفلام الوثائقية؛ أعتقد أنها ليست سواء، فهناك من ينتج أفلاماً وثائقية عالية الجودة، وأفلاماً متوسطة، وأخرى رديئة. والأفلام الوثائقية بطبيعتها عمل جماعي، لا تحتمل الرؤية الواحدة، إذ تحتاج لكاتب سيناريو متميز، ومخرج متمكن، وفريق عمل محب لعمله، ولديه قدرات احترافية عالية، ومنتج واع يبحث عن الجودة والنجاح، وليس المادة فقط. ومتى تسلّطت الرؤية الواحدة أو تدخلت الأيديولوجيا في العمل الوثائقي أفسدته وأضعفت المصداقية العلمية والفنية له. والعمل الوثائقي - كأفلام وبرامج - لا يمكن أن ينجح إلا إذا تم إنتاجه تحت مظلة فريق عمل، وليس شخصاً أو اثنين، على أن يتكون ذلك الفريق إلى جانب الطاقم الفني من مجموعة من العلماء والمختصين في موضوع الفيلم أو البرنامج الوثائقي.

المواد الصوتية والمرئية والفوتوغرافية يمكن أن يستعين بها المؤرخ إلى جانب الوثائق الأخرى ولكنها لا يمكن أن تكون تاريخاً بمفردها

كما أن المواد الصوتية والمرئية والفوتوغرافية يمكن أن يستعين بها المؤرخ إلى جانب الوثائق الأخرى؛ ولكنها لا يمكن أن تكون تاريخاً بمفردها، والكتاب نفسه يمكن أن يستفيد من التقنيات الحديثة، ويصبح موجوداً عبر الحاسب الآلي على الشبكة العنكبوتية كمادة مكتوبة مقترنة بالصور والوثائق والمواد الصوتية والمرئية، وهناك نماذج عالمية ناجحة من خلال الموسوعات ومراكز الأبحاث والقنوات الوثائقية المتخصصة والمحترفة. وفي النهاية لا بد من توافر هيئة علمية تدعم مصداقية العمل ونزاهته وعمقه العلمي، إلى جانب الفريق الفني المحترف.

المصداقية في التوثيق

فهد الأسمر: المدينة المنورة

كل تقنية حديثة قد يشوبها ما يشوب سابقيها، فهي تخضع لمعايير البشر في كيفية استخدامها وتوجيهها.

فكما خضعت الوسائل القديمة في توثيق التاريخ لمقولة (التاريخ يدونه المنتصر) فكلٌ يدون حسب توجهه وميوله، وقبل ذلك يدون لصاحب السلطة في زمانه، فنجد الحقائق متفاوتة في ما بين أيدينا من مدونات ورقية ومخطوطات تاريخية مازالت حتى الآن تخضع للتحقيق والتدقيق والبحث عن المصادر وجمعها ووضعها تحت المقارنات بين بعضها البعض.. قد ينطبق هذا الحال مع الوسائل الحديثة لتوثيق فترات التاريخ المعاصر فكل من يقوم بتوثيق الأحداث سيأخذ بعين الاعتبار أهمية ما سيقوم به لمصالحه الشخصية ومصالح دولته أو من يقوم بإعداد هذا العمل له.

الرصد الكتابي هو الضمان لتوثيق الأحداث وبقاؤه واستمراره حفظ للمكتسبات الموثقة فلن يصيبها ما قد يصيب التقنية من ضرر كالفيروسات أو عدم فائدتها في ظل عدم وجود الطاقة أو اختفائها، وتظل هي الحصن الحصين لما تحويه من معلومات وخبايا، فالرصد الكتابي مهم واستمراره كذلك مهم للتوثيق، ووجود المصداقية في الأفلام الوثائقية يتوقف على المصداقية في توثيق الحدث وبالأخص فيما يتعلق بحياة الشعوب والحروب وما يواكبها من أحداث وكوارث فتتوقف على مصداقية الموثق ولحساب من يعمل.

ومن المستحيل أن تتوافق الرؤية الواحدة في توثيق الحدث سواء في التدوين الكتابي أو عن طريق الأفلام الوثائقية، فكما ذكرت سابقاً جميعها تخضع لميول وأهواء الموثق أو لحساب من يعمل.

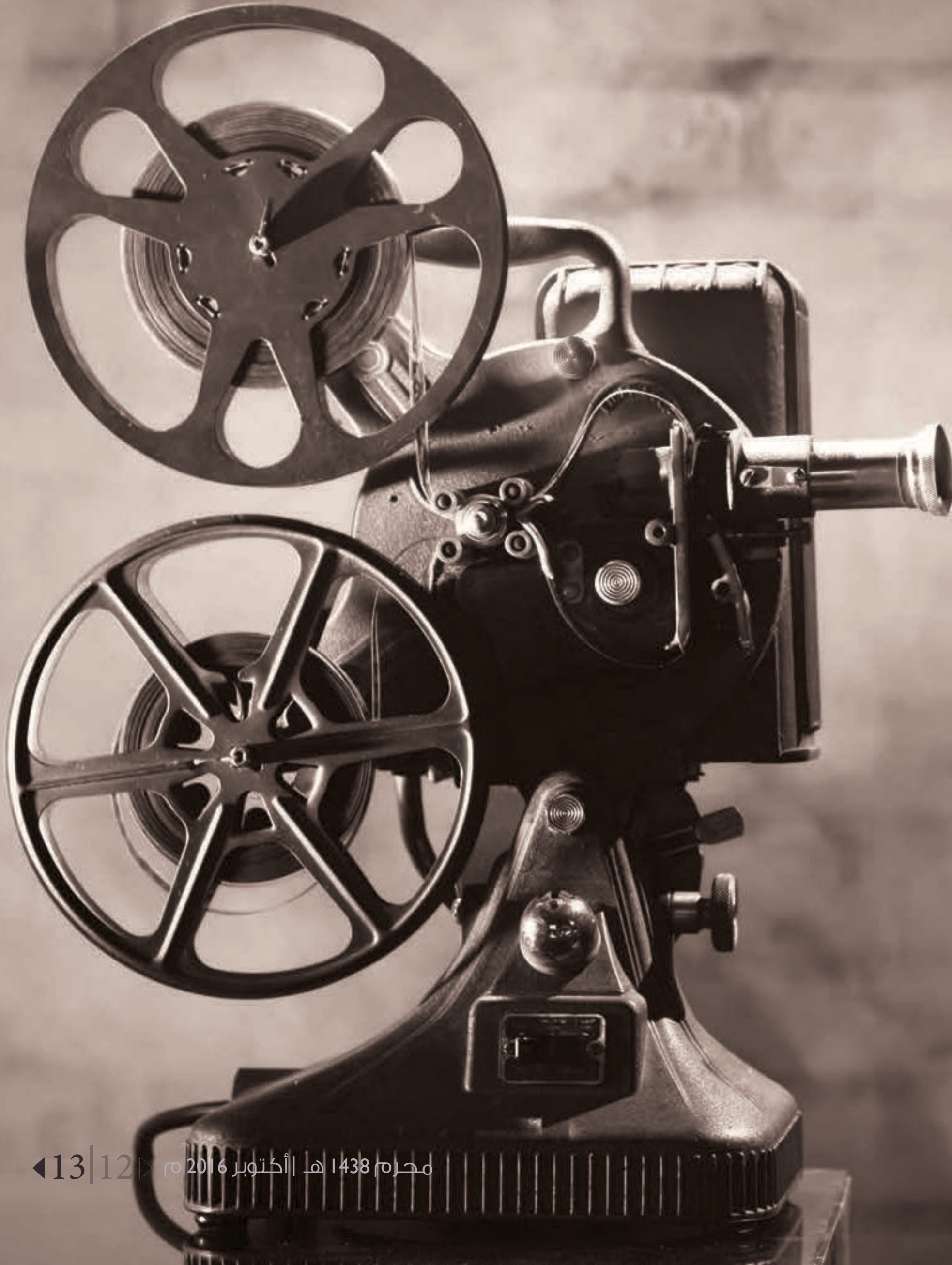
ومع وجود الحاسوب قفز بالتوثيق قفزة كبيرة جداً من حيث المادة المقروءة والمشاهدة والمسموعة، ووضع المشاهد والمتابع في وسط الحدث وأكبر دليل على ذلك هو ما نعيشه الآن وما يدور حول العالم من أحداث فتصلنا المعلومة موثقة ومدعومة بالصوت والصورة وتجعل المتابع وسط الأحداث فتكشف لنا الحقائق وتوضح في أحيان كثيرة الزيف أو الخداع الذي يحاول أن ينقله الآخر،

فلو اعتمادنا على المصادر الرسمية لبعض ما يدور حولنا فحتماً سينقلون لنا ما يريدون فأتت التقنية الحديثة في التوثيق حتى لو كانت من أشخاص عاديين لتكشف الحقائق وتدين المعتدين.

من المستحيل أن تتوافق الرؤية الواحدة في توثيق الحدث سواء في التدوين الكتابي أو عن طريق الأفلام الوثائقية

ولكـن الاعتمـاد عليهـا كليـاً مـن الخطـأ فهـي قـد تخضـع لعمليات الفتوشوب والغش التقني لإيصال معلومة مشوهة يراد بها باطل.

وفي الواقع نجد الآن أن الغلبة للأفلام الوثائقية ومواكبتها للأحداث بالصوت والصورة، فالتدوين الكتابي رغم أهميته إلا أنه بات وجبة كاسدة لا طلب عليها إلا أنها هي الكنز الذي سيبقى.



التاريخ يكتبه وينتجه المنتصرون

عباس أحمد الحايك: الدمام

رغم تسيد الصورة في عالم الميديا والتوثيق، إلا أنني أظن أن هذا التسيد لم يلغ بعد الحاجة للرصد الكتابي، لأن الكتابة أقدر على رصد التفاصيل مهما كانت قدرة الصورة على اختزال المقالات كما يقال، فالصورة وحدها لا تكفي فهي قابلة للتأويل والفهم المتباين. عمر الكتابة طويل ولاتزال قادرة على البقاء ما دامت الحاجة إليها باقية. والدليل أن الكتب على مستوى العالم ما زالت تصدر، وكل يوم نقرأ عن إصدارات جديدة في مجالات الكتابة المختلفة ومنها كتب التاريخ، والكتب التي ترصد بالتحليل والنقد والتسجيل لتاريخنا المعاصر. فما يدور في هذا العالم الآن، أرى أن الكتابة كفيلة بتسجيله وتوثيقه وحفظه في كتب حتى وإن كانت كتباً إلكترونية، وهي الأكثر قدرة على الغوص في التفاصيل ورصدها. فرغم وجود الصورة فهي تحتاج لكتابة تعزز ما تنقله الصورة، رغم ما يشوب أي عملية رصد أياً يكن وسيطها من غياب الحياد، وشك في صدق المعلومة والثقة فيها.

وفي مسألة الصدق، أظن أن الأمر سيان بين الكتابة والتسجيل البصري عبر الأفلام الوثائقية، فكما يقال فإن (التاريخ يكتبه المنتصرون). ففي الماضي كان التاريخ يكتبه المتمكن من امتلاك قوة الكلمة، وامتلاك الأقلام التي تكتب ما يملى عليها، والبسطاء عادة لا يمتلكونها، ولكن يمتلكها أصحاب النفوذ والأقوياء. وفي الحروب يمتلكها المنتصرون، فتضيع الكثير من التفاصيل الحقيقية ويستعاض عنها بخيالات المنتصر، لا بحقيقة ما حدث. وهذا الأمر يصدق أيضاً على الأفلام الوثائقية التي تمتلك قوتها الدول الكبرى، الدول صانعة الأفلام وصانعة الميديا في هذا الزمن، فمن أين يأتي الصدق إذاً؟، فحتى هذه الأفلام خاضعة لرغبات هذه الدول ولسياساتها ولأجنداتها في فرض رؤاها على العالم. فكل الأفلام الوثائقية التي أنتجت منذ بداية السينما كانت خاضعة لرأي المخرج أو الجهة المنتجة ولم يخضع أكثرها لمبدأ الحياد، حتى تلك الأفلام الوثائقية المستقلة أو تلك التي ينتجها هواة، تعبر أيضاً عن



رأي أصحابها، ولا تعتمد الصدق والحياد. فمثلاً كثير مما نقله البعض في أماكن أحداث بهواتفهم الجوالة كان يعبر عن وجهة نظر أصحاب الفيديوهات، وقد تجانب الحقيقة وهذا ما حدث بعد العام 2011 في مناطق الصراعات في العالم العربي، غاب الحياد وبقيت وجهات النظر.

وهنا أنا لست ضد التقنية الحديثة أبداً، بل أجدها نقلت عملية الرصد وسهّلتها وبسطتها أيضاً، فاختراع الكاميرا كان فتحاً حقيقياً في عملية الرصد، فمثلاً وصلتنا صور من الحروب كالحرب العالمية الأولى والثانية، قد لا تصل لكل العالم لولا اختراع الكاميرا، وكذلك السينما التي نقلت لنا ما كان متوقفاً على الخيال الذي يصنعه النقل المكتوب. وأظن أن اختراع الحاسب الآلي وبرامجه المتعددة شكّل نقلة نوعية لكل المجالات على هذه الأرض، وبخاصة في مجال التأريخ. فالتقنية الحديثة يمكنها وضع كتب ووثائق مهما كان عمرها في متناول الجميع، كما فعلت منظمة أرشيف الإنترنت التي تعمل على أرشفة الكتب والمخطوطات والمواد البصرية من فيديوهات وصور، فهذه المنظمة استفادت من التقنية الحديثة لأرشفة مئات الآلاف من المواد ووضعها أمام المستخدم العادي. ومن مصاديق استخدام التقنية الحديثة في عملية التوثيق، عملية إعادة إنتاج بعض المفاصل التاريخية المكتوبة وتحويلها لمواد بصرية عبر تقنية الـ3D، كما فعلت بعض المتاحف العالمية مثل (متحف الفنون والمهن) في باريس الذي استضاف معرض (الغوص في التراث) في تجسيد التراث الفرعوني بتقنية الثلاثي الأبعاد معتمدين على ما وصلهم من وثائق ومخطوطات.

التقنية الحديثة قادرة عبر اختراعها الفريد الحاسب الآلي على تقديم وتوثيق شامل للتاريخ الإنساني عبر مزج المسموع والمرئي والنص المكتوب، خصوصاً مع تطور البرامج الخاصة وقدرتها على محاكاة الواقع.

الكتابة أقدر على رصد التفاصيل مهما كانت قدرة الصورة على اختزال المقالات

الفيلم الوثائقي
مرآة لما وراء التاريخ المقروء



داليا عاصم: مصر

لا شك أن الفيلم الوثائقي، في مختلف مراحل تطوره من التسجيلي السينمائي إلى الديجيتال؛ يلعب دوراً كبيراً في تسليط الضوء على ما لم تذكره الكتب والمراجع التاريخية، فضلاً عن أنه يجمع خيوط الوقائع التاريخية، مقدماً إياها في سياقها الاجتماعي والمكاني كوثيقة متلفزة، كونها مرئية ومسموعة، تقدم النصوص التاريخية مع شهادات البشر، مشفوعة بمشاهد من قلب الأماكن التي شهدت تلك الوقائع.
ولكن يبقى الاعتماد عليه كوثيقة محل جدل بين علماء التاريخ والسينمائيين، كونه يقدم الحقائق التاريخية من منظور صناع الفيلم، لاسيما إذا كانوا لا ينتمون للدولة التي وقعت بها تلك الوقائع، لكن ذات المأخذ وقع فيه كثير من المؤرخين، وفقاً لانتماءاتهم وأهوائهم السياسية، كما هو حال الكثير من كتب المستشرقين.



في عالمنا العربي تعد الأفلام الوثائقية وعاء التاريخ الشفهي والتراثي الذي أغفلته كتب التاريخ التي ركزت على الصراعات السياسية وأمور الحكم ومقاليده والحروب وتاريخ العائلات المالكة وتشبثها بالصبغة الأكاديمية الجامدة التي تتناقل المراجع من جيل إلى آخر دون تمحيص، فيما تركت جوانب التاريخ الاجتماعي والإنساني لاجتهاد بعض الباحثين وصناع الأفلام الوثائقية.

تعتبر الأفلام الوثائقية امتداداً لـ(سينما الحقيقة) التي ولدت في روسيا عام 1922 على يد (دزيجا فيرتوف)، واتخذت هيئة جريدة سينمائية عرفت باسم (كيفوبرافدا)، وكان هدفها اكتشاف العالم كما هو، حيث استعان بالكاميرا 16 مم التي كانت أحدث اختراع يصور الصورة ويسجل الصوت في آن واحد.

وفي مصر، تشكل الأفلام الوثائقية جزءاً مهماً من الذاكرة الجمعية التاريخية، فبعد أول عرض سينمائي في الإسكندرية عام 1896م، والذي يعد ثاني عرض على مستوى العالم؛ بدأت السينما تأخذ طابع تسجيل الوقائع عام 1912م، على يد مسيو دي لاجارن، وكان صاحب دار سينما بالإسكندرية، فحرص على أن يعد أول فيلم وثائقي (في شوارع الإسكندرية)، صور خلالها طبيعة الحياة في مصر، وعدداً من المعالم التاريخية. وفي عام 1919 اشترى المصور الإيطالي المصري ألفيزي أورفانيللي معدات شركة السينماتوغراف الإيطالية ليكتب صفحة جديدة من صفحات الفيلم الوثائقي، حيث اتجه لتصوير عدة مدن مصرية وبعض أحداث ثورة 1919، وتلا ذلك تصوير زيارة سعد زغلول لفرنسا، فقد ساهمت تلك اللقطات في معرفة حجم الثورة وتأثيراتها على الشارع المصري آنذاك.

تعتبر الأفلام الوثائقية امتداداً لـ(سينما الحقيقة) التي ولدت في روسيا عام 1922

وكان لتأسيس (ستوديو مصر) عام 1935 دوراً فاعلاً، سواء في الأفلام الروائية أم الوثائقية والتسجيلية بأنواعها، لكن قيمة الفيلم الوثائقي يمكن إدراكها عبر مشاهدة الأفلام التي تم تصويرها لجريدة مصر السينمائية، تلك التي وثقت للقطات حية لأحداث تاريخية مفصلية في تاريخنا العربي الحديث، ومنها: اشتراك مصر في حرب فلسطين، وزيارة الملك عبدالعزيز آل سعود لمصر، واجتماعات الملوك والرؤساء العرب، كما وثقت لأحداث الحرب العالمية الثانية (1939-1945)، وكان يتم تبادلها مع الجرائد السينمائية التي تصدر حول العالم بحوالي 15 لغة، وصدر من هذه الجريدة المصرية 500 عدد، وكانت تعرض قديماً قبيل عرض الأفلام في دور السينما، وما يوجد منها حالياً يعد ثروة تاريخية لا تقدر بثمن، ولم تقدمها كتب التاريخ والمراجع العلمية عبر الرصد الكتابي.

أما البداية الاحترافية للأفلام القصيرة فكانت أيضاً في ستوديو مصر عام 1946 على يد سعد نديم، حين أسس قسماً خاصاً لتدريب الكوادر المصرية، كما اهتمت ثورة يوليو 1952 والضباط الأحرار بالأفلام التسجيلية، وحققت أكبر قدر للاستفادة منها في الترويج لمنجزاتها، وفي عهدها أسست وحدة إنتاج الفيلم بالمؤتمر الإسلامي عام 1945 والتي أنتجت أفلاماً عن شخصيات وأماكن تراثية إسلامية.

وكما هو معروف أن الصورة بألف كلمة، فالصورة السينمائية



أيضاً كذلك. ويدين التاريخ الحديث للأفلام الوثائقية بحفظها للتاريخ، وإمكانية استعادته وقت الحاجة، ونقله للأجيال اللاحقة. وحالياً في مصر قام الشباب بالنهوض بصناعة الأفلام الوثائقية من خلال عدة شركات إنتاجية خاصة، تأخذ على عاتقها توثيق الحياة اليومية والتاريخ الحالي للمصريين، ولكنها تعاني من عدة معوقات من بينها مشكلات التمويل والتسويق ومشكلات في العرض والترويج الجماهيري، حيث يظل عدد مشاهديها محدوداً، وهو جمهور المهرجانات السينمائية، وفي أحسن الأحوال يكون جمهور مشاهدي القنوات الوثائقية، فضلاً عن أنها في كثير من الأحيان تفتقر إلى الدقة التاريخية. إن إنتاج الأفلام الوثائقية لا بد من أن يدعم من قبل الحكومات العربية؛ نظراً لقيمته في تأكيد الحقائق التاريخية بالصوت والصورة.



الفيلم التسجيلي ديوان العرب



طارق الشناوي: مصر

قبل أكثر من عشرين عاماً دخل إلى حياة البشر آلة حديثة غيرت الكثير من مفردات الصورة المسجلة، بل طرحت الكثير من الأنماط المغايرة للشائع في الحياة كلها؛ أتحدث عن التليفون المحمول، حيث صارت الكاميرا من خلال هذا الجهاز الصغير الحجم القليل التكلفة، في يد مليارات من البشر، وتم من خلالها توثيق حياتنا، بل تستطيع أن تقول إن ثورات الربيع العربي مدينة بآلاف الأفلام التوثيقية التي التقطت بهذا الجهاز، الذي استطاع أن يقهر كل الاحتياطات الأمنية ويخرج لها لسانه.

العديد من الدول العربية صارت تقيم مهرجانات لأفلام المحمول، وهي في القسط الوفير منها تسجيلية، ويصنعها هواة. إنه الجهاز الذي جعل حياتنا تستطيع أن تطلق عليها (قبل وبعد المحمول)، مثلما نقول (قبل وبعد الميلاد)، وصاروا يطلقون عليه (الشاشة الرابعة) على اعتبار أنه قد سبقته السينما والتليفزيون والكومبيوتر، وإن كان هذا لا يمنع من تلاقح الأربع الشاشات بالاستخدام الرقمي.

إنها بالطبع المحطة الحديثة لفن الصورة، فالزمن لن يتوقف عن طرح الجديد، إلا أن نقطة الانطلاق هي السينما. وعرفت العديد من الدول العربية اختراع السينما مبكراً، بعد أقل من عام على اكتشافها، وتحديداً في عام 1895، كان الأخوان لوميير (لويس وأوجست) اللذان يعزا لهما اختراع السينما في فرنسا، ومن ثم العالم؛ قد قررا أن تكون الضفة الأخرى من البحر المتوسط والتي تضم عدداً كبيراً من الدول العربية هي محطتهما التالية، وبعد أقل من عام انتقل الشقيقان مع فريق من المساعدين إلى هذه الدول، البداية كانت من مدينة الإسكندرية المعروفة عالمياً في تلك السنوات بطابعها (الكوزموبوليتان) الذي يستقبل برحابة تعدد الجنسيات والأعراق والأديان، وبدأ الفريق الفرنسي في تصوير أفلام عن معالم الإسكندرية، وعرضت تلك الأفلام، ثم انتقلا بعدها للقاهرة لتصوير أفلام أخرى عن كوبري تاريخي شهير (قصر النيل)، والذي لا يزال حتى الآن محتفظاً بملامحه العتيقة المميزة، ومن السهل أن ترصد حال الكوبري، بل حال مصر، من خلال هذا الشريط السينمائي، حيث عربات (الكارو) التي يقودها الحوذي موجهاً الحمار، وعدد قليل جداً من البشر يعبرون الكوبري، مع الأسف وكالعادة، لم نحتفظ بالشريط في



أشرطة السينما سجلت لنا التاريخ.. والصورة تملك قدرة على الإمساك بالتفاصيل

الأرشيف المصري، والذي أنقذ التاريخ هو (السينماتيك) الفرنسي، والكثير من أفلامنا القديمة مثل: (برسوم يبحث عن وظيفة)، أول فيلم مصري كارتوني أنقذه الأرشيف الفرنسي، حتى أول فيلم روائي عربي ناطق (أنشودة الفؤاد) الذي لعبت بطولته المطربة السورية نادرة، شاهدته لأول مرة في معهد العالم العربي بباريس قبل نحو 20 عاماً، لأننا لم نحتفظ بالنسخة، وما حدث في مصر ستجده يتكرر في أكثر من دولة عربية في المشرق والمغرب. ومع مرور الزمن صارت هذه الأفلام التسجيلية (الوثائقية)، بالإضافة للروائية؛ هي شاهد إثبات على تاريخنا. كانوا يقولون الشعر ديوان العرب، حيث أننا من خلال قراءة القصائد نستطيع أن نتعرف على تاريخنا العربي، ليس فقط ما تتناوله القصيدة من وقائع تاريخية، ولكن أيضاً المفردات اللغوية المستخدمة تحمل ولا شك ظلالاً من الزمن، وحتى الآن لا يزال لمملكة الشعر دورها في الرصد؛ إلا إن السينما صارت هي كتابنا الذي وثق حياتنا منذ نهاية القرن التاسع عشر، تاريخ البشرية كلها وتاريخنا العربي مدين لاختراع السينما بالكثير. فإذا كان الفراعنة القدماء قد سجلوا تاريخهم على الحجارة، فقرأناه عندما فك شامبليون رموز اللغة في حجر رشيد؛ فإن أشرطة السينما قد سجلت لنا هذا التاريخ، والصورة تملك قدرة على الإمساك بالتفاصيل، ولهذا يقولون الصورة أفضل من ألف كلمة.

بدأت السينما في العالم بالفيلم التسجيلي، وهكذا تم تصوير أفلام مثل: (خروج عاملات المصنع) أو (دخول قطار إلى المحطة)، بالتسجيل المباشر للأحداث. كانت السينما لدينا في عالمنا العربي تسجل أيضاً الوقائع، مثلاً في مصر (زيارة الجناب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبو العباس) عام 1907، بينما في فلسطين صوروا زيارة جلالة الملك عبدالعزيز آل سعود عام 1935 لدولة فلسطين، طبعاً قبل الاغتصاب الإسرائيلي.

والسينما أيضاً وثقت العديد من المواقف التاريخية كعودة سعد باشا زغلول الزعيم الوطني المصري من منفاه عام 1921، كما كان مثلاً في حي الحسين الشهير بالقاهرة صاحب مقهى في منتصف العشرينات، واسمه (عبدالرحمن صالحين)، يصور زبائنه وهم يلعبون الطاولة ويدخنون النارجيلة، وفي اليوم التالي يعرض صورهم، محققاً رواجاً مادياً من ذلك بزيادة ثمن (المشاريب) لقاء تصوير زبائنه.

تشهد السينما التسجيلية في العالم مدارس متعددة وقفزات إبداعية، مثل الأمريكي روبرت فلاهرتي في فيلمه (نانوك الشمال)، وهناك البريطاني جون جريرسون، والألماني والتر روتمان، حيث الاهتمام الخاص بجماليات الصورة، وهو تغيير نوعي في الفيلم التسجيلي، من تقديم المعلومة إلى أسلوب السرد السينمائي المتفرد.



الفيلم التسجيلي ليس بعيداً عن الجوائز في المهرجانات الكبرى مثل: (عالم الصمت) الفرنسي الشهير، حصل على السعفة في الستينات في مهرجان (كان)، كما أن مايكل مور المخرج الأمريكي المشاغب قبل أكثر من عشر سنوات اقتنصها بفيلمه (11/9 فهرنهايت) الحاصل على السعفة، وعلى الأوسكار لأفضل فيلم وثائقي.

ولدينا في عالمنا العربي العديد من المهرجانات العربية التسجيلية مثل: (الجزيرة الوثائقية) في قطر و(الإسماعيلية) في مصر، وهناك مخرجون أضافوا علامات مثل: عبد القادر التلمساني وصلاح التهامي وسعد نديم (مصر)، وعمر أميرلاي (سوريا) وقيس الزبيدي (العراق). وكثيراً ما شاهدنا المخرج السوري أسامة محمد وهو يشارك بأفلامه رسمياً في مهرجان (كان)، مثل: (الصندوق) و(ماء الفضة) والقائمة تطول.

عدد كبير من مخرجي الأفلام الروائية ستلمح دائماً أن بدايتهم كانت تسجيلية، مثل: نيازي مصطفي وصلاح أبوسيف، ولديك أيضاً نبيل المالح من سوريا. وكل جيل الثمانينات والسبعينات، مثل: أشرف فهمي وداود عبد السيد وخيري بشارة؛ ستجد أن لهم رصيداً من الأفلام التسجيلية. ولكن ينبغي أن ندرك أن الفيلم التسجيلي ليس هو المدرسة الابتدائية أو (كي جي وان) سينما، بينما الفيلم الروائي هو الجامعة، من المهم أن يظل الإحساس قائماً بأن للفيلم التسجيلي قانونه الخاص، وبعض المخرجين الروائيين لديهم بين الحين والآخر إطلالة تسجيلية مثل محمد ملص من سوريا، والمخرج المصري الروائي كمال الشيخ، شاهدت له فيلماً تسجيلياً في الستينات أطلق عليه (الأصابع)، وأيضاً توفيق صالح (القُلة).

هل نحن العرب جادون في حماية أرشيفنا السينمائي؟ فهو تاريخنا العربي المصور والموثق، لدينا ما يُعرف بالجريدة الرسمية المصورة، والتي كانت ترصد دائماً الجانب السياسي، بل الدعائي للقيادة السياسة. ولكن حتى لو شاهدت مثلاً، افتتاح مصنع، وكان يقص الشريط جمال عبد الناصر، وأدركت الفترة الزمنية؛ تستطيع بتحليل عدد من التفاصيل أن تقرأ ليس فقط الزمن سياسياً، ولكن اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً.

ويبقى أن تقنية المحمول بما أحدثته من ثورة جعلت أغلب البشر، يوثقون حياتهم للزمن القادم، وبين الحين والآخر نجد أن المساحة بين التسجيلي والروائي، بل الرسوم المتحركة (الكارتون)؛ قد تداخلت، حيث ينطوي الفيلم التسجيلي أحياناً على هامش تسجيلي، والعكس أيضاً صحيح، إلا أننا نستطيع أن نقول حقاً: السينما التسجيلية ديوان العرب، ولكن علينا أن نحمى هذه الأفلام من العبث، فهل نحن حقاً ندرك أهمية التاريخ؟!

تقنية المحمول بما أحدثته من ثورة جعلت أغلب البشر يوثقون حياتهم للزمن القادم



الفيلم التسجيلي.. هل يمكن اعتماده تاريخياً؟

د.خلف عبدالعظيم الميري: مصر

لقد أصبح من الضروري على المؤرخين التفاعل مع منجزات العصر، والإفادة من التطور الذي يمضي بخطوات متسارعة في العالم الحديث والمعاصر، تبعاً لتطور المعطيات الحضارية، وبخاصة في الجوانب التكنولوجية والمعلوماتية والمعرفية المتلاحقة.

وقد جرى العرف في النُظم المنهجية المُتبعة في الكتابة التاريخية على الاعتماد على ما هو مدون ومكتوب، فيما يُطلق عليه الرصد الكتابي، سواء أكان ذلك من خلال الوثائق غير المنشورة أم المنشورة، والبرديات والنقوش الأثرية والمخطوطات والبحوث غير المنشورة والمذكرات والصحف والمجلات والمراجع.. وغيرها، وغالبيتها، إن لم تكن جميعها؛ كانت في الإطار المكتوب، ويصبح ناتجه المقروء مكتوباً أيضاً، ومن ثم لا يُمكن أن ينتهي هذا الرصد الكتابي للتاريخ، خصوصاً مع تنوع وتباين المستويات الثقافية بين فئات المجتمع، سواء في تدوين أو استقاء المعلومة التاريخية.

وأما التساؤل الذي يثيره البعض عما إذا كانت الأفلام الوثائقية والتسجيلية الآن أكثر صدقاً من التدوين الكتابي؛ فإن هذا القول بحاجة إلى روّية في الإجابة، لأنه في ضوء الأدوات التكنولوجية الجديدة، فإن أول ما نلتقيه هو اتساع قاعدة المصادر التوثيقية والمعرفية التي يمكن الاستعانة بها في الكتابة التاريخية باعتبارها أدوات أو آليات جديدة.

وبعدما تم اختراع الأجهزة المسموعة والأجهزة المرئية ومشتقاتها، وناتج كل ذلك في أفلام متعددة الأشكال الفنية والأنواع والأغراض.. وما إلى ذلك، فضلاً عن المستنسخات أو المستندات التصويرية أو الطباعية في الأفلام الميكروفيلمية والميكروفيشية.. وغيرها، بالإضافة إلى ناتج الوسائل الإلكترونية الأحدث والكاميرات والأجهزة اللوحية والإنترنت؛ فقد أصبحت كل هذه المجالات أدوات أو آليات مساعدة في الرصد والتوثيق للحدث التاريخي، وأضافت أبعاداً جديدة تضاف إلى مصادرنا التقليدية التي كنا نعتمد عليها في الكتابة التاريخية.

وبطبيعة الحال فليست كل المحتويات المسموعة والمرئية بنفس القدر من الأهمية في موادها التاريخية، وعلى سبيل المثال: تتجلى قيمة الأعمال الفنية بأجوائها الدرامية، ورؤاها الفنية متعددة الجوانب، وهذه لا يمكن اعتبارها

> الفيلم الوثائقي يمكن أن يكون إطاراً تسجيلياً في جوانب اجتماعية أو ثقافية أو رسمية وبالتالي يمكن أن يرتقي إلى مرتبة الوثائق

وثائقيـة، ولكـن يُمكـن للمؤرخ مـن خلالها معايشـة خلفية الأجـواء ثقافيـاً أو اجتماعياً أو اقتصاديـاً أو سياسياً.. وغير ذلـك، وهـو بذلـك يفيـد منهـا فـي محاولـة فهـم العلاقات الدراميـة بيـن سائر مكونـات الحدث، في الأمكنـة والأزمنة والشخوص، وهـي مجـالات قـد لا تسعفنـا بهـا الوثائـق التقليدية.

وإذا كانـت هـذه المكونـات الفنيـة تمثـل أجـواءَ خلفيـة للحـدث التاريخي؛ فإن الوضع يختلـف إزاء الأعمال الفنية التسجيلية أو الوثائقية، فهذه تمثل قدراً كبيراً من الأهمية في الاعتماد عليها كمواد تاريخية، سواء أكانت هذه الأعمال أفلامـاً مسموعة أم مرئيـة، وهذه تختلف تصنيفاتها حسب المضمون أو المعالجة أو البنائية.

ويتضـح هـذا مـن كـون الفيلـم التسجيلـي يُعتبـر فـي نظر البعض: (سلسلـة من الإمكانيات المقبولة عندما نكون في عالم الحقيقة، وليس في عالم الخيال، فالبحث عن الحقيقة يمكـن أن يتخـذ أشكالاً شتى)، وهـذه الأشـكال أو الأنواع قد تكـون (تحقيقيـة أو روائيـة أو إخباريـة أو شخصيـة)، وقـد يستخدم الفيلم أحد هذه الأشكال أو هي معاً.

وبذلـك فـإن الفيلـم الوثائقي بـدوره يمكـن أن يكـون إطاراً تسجيليـاً فـي جوانـب اجتماعيـة أو ثقافيـة أو رسميـة أو.. إلـخ، وبالتالـي يمكـن اعتبـاره مصـدراً **source** أي يرتقـي إلـى مرتبـة الوثائـق **Documentary** أي أقوى من الكتاب التقليدي المعروف، شريطـة اعتماد محتويات هذه الأفلام التسجيلية **Documentaries** على أدلة أو حقائق.

وهـذا يتسق مع تعريف الوثيقـة بمفهومها التقليدي بأنها: (كل أصـل أصيـل يُعتمـد عليه، ويرجـع إليه لإحكام أمر ما وتثبيتـه وإعطائه صفة التحقـق والتأكد من جهة، أو تكشف عـن جوهـر واقع مـا، في جانـب مـن الجوانـب السياسية أو الاقتصاديـة أو الاجتماعيـة أو الثقافيـة.. وغيرهـا، أو فـي المجالات المحلية أو الإقليمية أو الدولية). ومصادرها هي السجـلات والدفاتـر والمحفوظـات والأضابير فـي المظان الأصلية، وهذا التعريف التسجيلي مستوحى أو مقتبس من مفهوم السجل، ويشتمل على كل الأدوات السابقة.

ومـن محـددات الوثيقـة أو مقوماتهـا، أن تكـون مصـدراً للمعرفـة، بمـا تشتمـل عليه مـن معلومـات يُمكـن الاعتماد عليها في إثبات حجة أو دفع شبهة أو رد على رأي، أو الحصول علـى معلومـة جديدة تفيد في البحـث العلمي، وتمتلك قوة الحجيـة أو الإثبات بما تحويه من بيانات تحدد المسؤولية، أو أن تكـون مسجلـة فـي الدوائـر المختصـة، وقـد أصبحت تشتمل على الوثائق المكتوبة والمسموعة والمرئية، فضلاً عن الرسومات والخرائط.. وما إلى ذلك.

وهـذا القياس يُمكـن أن يتفق مع الأفـلام التسجيلية الحية للمؤتمـرات أو الاكتشافـات العلميـة أو الوقائـع السياسيـة أو الاتفاقيـات الدوليـة أو المعـارك الحقيقيـة، أو الأحـداث الطبيعيـة أو الرحـلات الاستكشافيـة.. وما إلـى ذلك، وهذا جميعـه بشخوصـه الحقيقييـن وفـي الأماكـن الأصليـة وأزمنتهـا الآنيـة، وفي هـذه الحالة ترتقي هـذه الأفلام إلى مصاف الوثائق.

ومـع ذلك فإنـه لا يُمكن إغفال قيمة الأفلام التوثيقية عن الحربيـن العالميتيـن الأولـى والثانية، كمـا لا يُمكن إغفال أن بعضهـا يحمل من الرؤى التي جنحت في بعضها لصالح القـوى المنتصـرة، اتساقاً مـع عـدم إمكانيـة التخلـي عـن الذاتيـة مهمـا تعاظمـت الموضوعيـة، وهناك أفـلام السرد التاريخيـة التي تعتمد على نشـر الوثائق، ومنها عن الدولة العثمانية مثلاً، فلا يُمكن تجاهل إمكانية حدوث الانتقائية فيها.

وأعتقـد أنه في ضوء هذه الإشارات والأمثلة السابقة، يُمكن تقديـم تاريـخ شامل يجمع بيـن النص المقـروء والمشاهد والمسمـوع، وما هو أكثر من ذلك فـي معايشة أجواء الحياة الاجتماعية والإمكانـات الاقتصادية والسياسية والعسكرية والثقافيـة.. وغيرهـا في إطار كلي، ولكـن في هذه الحالة لا بد من الاستعانـة بمؤرخين كمراجعين تاريخيين أو بمثابة الهيئة العلمية الاستشارية لهـذه الأعمال الفنية، وفي إطار منظومة فنية وعلمية متكاملة.

ومـع ذلـك فـإن هذا جميعـه يتـم إخضاعـه للرصـد والنقد والتحليـل، شأنـه شـأن الوثائـق والمراجع، لأنه مـع التقدم العصـري مـن الممكن إحـداث دبلجة أو منتجـة أو تركيبات فوتوشـوب تجميلية أو تحسينيـة، وبالتالي لا يُمكن أخذ كل محتواه على أنه معلومات مُسلم بها دون تمحيص أو تحقيق حتى لو كان تسجيلاً حياً بما له وما عليه.

وعلـى الرغم من أن بعض هـذه الأدوات أو الآليات قد يتفرد أو ينفـرد برصد أو ذكر معلومات أو حقائق تاريخية؛ فإنه لا يُمكـن أن تكـون في مجملها بدائل تنفي كل منهـا الأخرى، وإنمـا العكس صحيح، فتكرار المادة المصدرية في أكثر من أداة، يُرجـح أو يُؤكـد المعلومـة ويزيدهـا توثيقـاً، وعلى هذا الأساس فجميعها يكمل بعضه بعضاً.

ومـع ذلك فإنه لا يُمكن إحلال أي من هذه المواد المعرفية بدائـل عـن بعضهـا البعض، أو ينفـي أي منها الآخـر، وإنما يكمـل بعضها بعضاً، ومن ثم تكون الإجابة المنطقية لأول وهلـة أنـه لا يمكـن للفيلـم الوثائقـي أن يكـون بديـلاً عـن الكتاب بمعناه التقليدي الورقي المعروف وصولاً إلى الكتاب المقروء أو المرئي.

لا يمكن للفيلم الوثائقي أن يكون بديلاً عن الكتاب بمعناه التقليدي الورقي المعروف وصولاً إلى الكتاب المقروء أو المرئي

الفيلم الوثائقي
بين الشهادة والانحياز

عزة سلطان: مصر

كأحد نوافذ المتعة تعامل المشاهد مع السينما، حيث صاحبت العروض السينمائية احتفالات وبهجة، وحرص من فئات متعددة على حضور الجديد، وعلى الرغم من البداية التسجيلية للسينما، إلا أن الشكل الروائي هو الأكثر شهرة وانتشاراً لعقود طويلة.

ظلت المعرفة الإنسانية تتطور بشكل يبدو معقولاً وفي فترات زمنية طويلة، إلا أنه ومنذ منتصف القرن العشرين، أخذت المعرفة تتضاعف، ما أسهم في ظهور ما اُصطلح على تسميته بثورة المعلومات. هذا التطور المعرفي وازاه تطور تكنولوجي وتقني، وخلال كل ذلك تمضي السينما في خطها الروائي الأكثر امتاعاً للجماهير وفي هدوء تتم صناعة الفيلم الوثائقي أو التسجيلي.

في أواسط القرن العشرين وتحديداً في العام 1948 قام الاتحاد الدولي للأفلام التسجيلية بإعادة تعريف مصطلح الفيلم التسجيلي بأنه (كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة يتم عرضه إما بوسائل التصوير المباشر أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة. وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية. وهو نوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من الواقع سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع، أم عن طريقة إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية).

ينقل الفيلم الوثائقي وجهات نظر متعددة ويُعنى بموضوعات مختلفة أهمها الموضوعات التاريخية

واستمر النقاد في سعيهم لإيجاد تعريف يقارب الواقع في توضيح ماهية الفيلم الوثائقي فجاء في (معجم الفن السينمائي) تأليف أحمد كامل ودكتور مجدي وهبة، الطبعة الأولى الصادرة عام: 1973 (يعرف الفيلم الوثائقي بأنه «المعالجة الخلاقة للواقع»، فالدراما في الفيلم الوثائقي، هي: عملية اكتشاف وتبنيط، بينما تكون الدراما في الفيلم الروائي معدة مسبقاً من قبل الكاتب ثم تصل إلى الذروة، وصولاً إلى الحل).

كما عرف «ريتشارد ماكان» الفيلم الوثائقي: (إن أصالة الفيلم الوثائقي وقيمته، لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة وتوثيق هذه المادة الواقعية، بمعنى أن الوثيقة هي الأهم عندما تعبر بصدق عن الواقع).

وعبر مراحل تطوره أصبح الفيلم الوثائقي ينقل وجهات نظر متعددة، ويُعنى بموضوعات مختلفة، لعل من أهمها الموضوعات التاريخية.

فالتطور المعرفي وثورة المعلومات أفرزت كميات هائلة من المعلومات التي بات من الصعب ملاحقتها، هنا يخرج الفيلم الوثائقي ليقدم حالة مختلفة أكثر إمتاعاً من مجرد الرصد وتسجيل الواقع.

الفيلم التاريخي بين الوثيقة والانحياز

في أعقاب الحرب العالمية كانت هناك حمى أيدلوجية فسعى السوفييت لتقديم أفلام وثائقية موجهة تهدف للتعريف بالشيوعية ونشرها، وانغمست كل منطقة في العالم في صناعة أفلام منحازة بالأساس، تختار من التاريخ والواقع ما يخدم خططها، فأمريكا اللاتينية صنعت أفلاماً تهاجم الرأسمالية، وفي أمريكا الشمالية كانت الرأسمالية والديمقراطية هي السائدة. هذه الأفلام تطرح سؤالاً بالغ الأهمية هل يمكن أن ينحاز التاريخ؟ ومن ثم يمكن أن تنحاز الأفلام لتقدم وجهة نظر غير موضوعية؟

بشكل مبدئي وقبل أن نُجيب عن سؤال الانحياز علينا أن نتعرف عن قرب على طرق الإعداد للفيلم الوثائقي، فالأمر لا يقتصر على تسجيل الواقع فقط، بل في مرحلة التحضير يقوم باحث بإعداد بحث عن موضوع الفيلم، جمع المعلومات، تلك المرحلة الأشبه بالإعداد لمخطط علمي. تأتي المرحلة التالية بعد إعداد البحث وهي مرحلة بحيث صار كل فيلم أياً كان محتواه هو وثيقة معرفية بصرية، فأفلام الاكتشافات والمغامرات تكشف عن مناطق فائقة المتعة والإثارة لمن لا يمكنه زيارتها.

ومع تقادم ظهور شاشات الفضائيات أصبحت كل منها تضع قواعد لصناعة الفيلم الوثائقي الذي يقدم عبرها فيما يُعرف بـ style book، لعل أبرز هذه القواعد ما وضعته قنوات الـ BBC وكذلك شاشات الجزيرة.

هذه القواعد صارت تتحرى الدقة فيما تقدمه من معلومات، وتتبع خطوطاً إنسانية بحيث حولت المعرفة من مجرد معلومات إلى خطوط معرفية من لحم ودم، ما أمد الفيلم الوثائقي بروح ساهمت في زيادة حالة المتعة التي توازي فعل المشاهدة.

الفيلم الوثائقي كوثيقة مرئية

ذكرنا سابقاً أن الفيلم الوثائقي يعتمد في الإعداد له على إعداد بحث، هذا البحث لا يوفر المعلومات فقط عن الموضوع بل يقترح أيضاً المواد الأرشيفية التي سيتم الاستعانة بها، ومواقع التصوير، وكذلك الضيوف من المتخصصين الذين سيظهرون عبر الشاشة ليتحدثوا عن الموضوع.

في فيلم (محمد علي باشا) الذي أنتجته شاشة الجزيرة الوثائقية وأخرجه المخرج رضا فايز، نجد الفيلم يتتبع الموضوع تاريخياً، عبر سرد تاريخي (تعليق) مشفوع بمشاهد تمثيلية بالإضافة إلى ضيوف متخصصين، كما توجه صناع الفيلم إلى الأماكن الحقيقية للأحداث مثل قونيا وتركيا، هنا يمكن أن نقدم الفيلم بمثابة وثيقة بصرية عن محمد علي تحكي عن تاريخه في إيجاز، فالوثيقة البصرية هنا لديها قواعدها أولها زمن المشاهدة المحدد بساعة تليفزيونية، والفيلم قد جاء في ساعتين مقسم إلى جزأين، إلا أن المعالجة توقفت على إبراز الحوادث الكبرى.

فالوثيقة هنا تنظر إلى التفاصيل الكبرى والحوادث الأكثر شيوعاً، ومن ثم هي وثيقة تصلح للتعريف بالموضوع، وليس لإيراد معلومات وافية عن الحدث.

وعلى أهمية ما يقدمه الفيلم الوثائقي من معرفة مرئية إلا أن الانحياز الذي لا يُمكن أن نغفله، وكذلك زمن المشاهدة، تجعل تحري الدقة ضرورة لمن يرغب في الاستزادة المعرفية في موضوع الفيلم، فهي وثيقة تصلح كمقدمة تشويقية، تمد بالمعلومات لكن لا يمكن الاعتماد عليها فقط، ولا يمكنها أن تغني عن المراجع والكتب والمخطوطات التاريخية.



التاريخ المرئي.. سطوة الصورة



محمد محمود البشتاوي: الأردن

يُختزل العالم اليوم في صورة واحدة، قادرة على تحريك الرأي العام، وإحداث جدل قد يتطور إلى اضطرابات، وفي المقابل.. فإن ذات الصورة، قد يحتاج الكاتب إلى مئات، أو آلاف الكلمات كي يستطيع التعبير عنها بالدقة المطلوبة.

أحدثت الصور، الثابتة منها، والمتحركة، بعض التحولات في الواقع الراهن، تسببت في نشوب معارك، وسقوط دول، واحتجاجات، وفوضى، ذلك أن الكثير ينظر إلى الصورة باعتبار أنها وثيقة لا يمكن إنكارها، رغم أنها، حال المدون في التاريخ، قابلة للتشكيك بها، بل وحتى نقضها.



تقوم الصورة اليوم، وبفعل تطور التكنولوجيا، بدور واسع في رصد ومتابعة الوقائع، إلى جانب توثيقها لأحداث ومحطات من التاريخ الماضي، الذي يعاد صياغته وتشكيله ضمن رؤية فنية، يمكن لها أن تقدم تاريخاً مبتوراً، أو توجه التاريخ في سياق تأثير الأيديولوجيا، أو تحيز فريق العمل، ويمكن أن تقدم تاريخاً موضوعياً، استناداً إلى بحث علمي رصين.

ورغم ذلك، لا يستطيع الفيلم الوثائقي، وحتى السلسلة الوثائقية، أن تحوي كل التفاصيل، ودقائق الأحداث في الحقب التاريخية السابقة، وإنما يقوم فريق العمل بمعالجة فنية ضمن سياق تحريري للأحداث، أو الحدث، وفي المقابل، فإن المؤرخ، يستطيع أن يسهب، ويتتبع التفاصيل، ودقائق الأمور، فيما يكتب، إلا أن هذه الشمولية التي تضمها دفتا الكتاب لم تعد سلعة رائجة مقابل المواد البصرية المسموعة، التي يتناسب إنتاجها وإيقاع العصر القائم على السرعة، فالحرب العالمية الثانية يمكنك أن تحيط بها فهماً من خلال فيلم وثائقي في ساعة أو ساعتين، ولا حاجة مثلاً إلى الموسوعات والمصنفات الورقية!

وما بين التدوين المكتوب، والفيلم الوثائقي، يمكن أن نلتمس أثر الصورة، وجاذبيتها، وقدرتها على إدخال المشاهد، في حالة من التفاعل، والتعايش، مع حدث انتهى، قبل عقود، فالصورة تشكل لدى المتلقي، آلية التفكير، بل وتعيد صياغة وعيه، أو جزء منه، أو التأثير به، ولو بالحد الأدنى، في ضوء سطوتها، وتجاوزها للكلمة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والدراما، وهو ما لا يستطيع الكتاب فعله، رغم أن الأخير يعد جزءاً من عمليات إنتاج التلفزيون، ومن ذلك الفيلم الوثائقي، فهو في نهاية المطاف مصدر معلومات.

لا يستطيع الفيلم الوثائقي وحتى السلسلة الوثائقية احتواء كل التفاصيل ودقائق الأحداث في الحقب التاريخية السابقة

وإن خرجنا من نطاق الفيلم الوثائقي، الذي سيتحول مع تقادم الزمن إلى وثيقة للأجيال المقبلة، وذهبنا إلى (رقمنة التاريخ)، فإن تطويع التقنية، في خدمة عملية التوثيق، أسهم في إطلاق مشروع (التاريخ الشفوي)، الذي يتقصى فيه فريق العمل، رواية شهود العيان، لأحداث مرت في الماضي، وهي تجربة عمل بدأت من جامعة كولومبيا عام 1948م، عندما سجلت الأشرطة شهادات مجموعة من الشخصيات الأمريكية على أحداث ووقائع في التاريخ المعاصر للولايات المتحدة آنذاك.

أحدث ظهور (التاريخ الشفوي)، الذي تم تسجيله بالصوت، والكاميرا، جدلاً واسعاً حول (التاريخ النصي) مقابل (الشفهي) الذي يسجل تقنياً، إذ نظر بعض المؤرخين إلى الصنف الأخير، باعتباره فناً شعبياً، وليس تأريخاً يمكن الأخذ به.

وبعيداً عن ذلك الجدل، فإن العرب، ومنهم الفلسطينيون، أنجزوا في هذا الجانب، عدة مشاريع لـ(رقمنة التاريخ الشفوي)، وفي الحالة الفلسطينية، فقد تم تسجيل آلاف الساعات المصورة بالفيديو خلال العقدين الأخيرين لشهادات الجيل الأول لنكبة عام 1948م، ممن شاهد، وعايش أحداث تلك الفترة، ذاكراً وقائع الحرب، وما قبلها، وكيف كان يعيش السكان، وأسماء قراهم، ومدنهم، وبواديهم،



والهدف من ذلك، الحفاظ على هذه الذاكرة، التي كان يمكن أن تمحى، بعد موت هذا الجيل، الذي رحل أغلبهم اليوم عن هذه الحياة.

(التاريخ الشفوي)، والأفلام الوثائقية، والتغطيات الإعلامية من تقارير ومقابلات، كلها تشكل ذاكرة رقمية مهمة، لأنها تحفظ أحداث ووقائع، أصبح من الصعب تدوينها كتابياً اليوم، ولاسيما مع تراجع سوق الكتاب.. وهنا بالتحديد، تبرز أهمية وقيمة الصورة وسطوتها في صناعة التاريخ المرئي لعالم رقمي.

مواكبة التطور.. من الحرف إلى الصورة

إيهاب خمايسة: الأردن

مع لحظات الإدراك الأولى للإنسان بوجوده الاجتماعي وبأنه كائن فان غير مخلد سعى أن يخلد نفسه كذكرى.. فعمل على نقل وتوثيق بيئته وعلاقاته ووجوده ومعتقداته وأهم الأحداث ليصنع منها تاريخاً يخلد فيه الحدث وشخوصه..

هذا التخليد عبر عنه منذ القدم بتطور لغة التواصل من رموز وكتابة ورسم وغيرها.. والتي تطورت فيما بعد لتأخذ أشكال الفنون المختلفة، والتي يمكن أن نصنفها إلى:

- فنون تعبيرية أي تعتمد على الوصف التعبيري بالكلام والصوت كفنون الشعر والغناء وفنون الكتابة المختلفة من رواية وقصة ومقامات ومقالات ومصنفات وصحف وإذاعة.

- يوازي ذلك فنون بصرية أي تعتمد على الوصف البصري كفنون الرقص والرسم والنحت والتمثيل والمسرح والتصوير الفوتوغرافي والسينما والتلفزيون.

هذا التوازي لا يشكل علاقة تناقض، بل كان في أحيان كثيرة علاقة تكامل كعلاقة الشعر بأداء الشاعر، وعلاقة الغناء بالرقص، وعلاقة المسرح بالكتابة، وعلاقة الرسم بمصنفات التاريخ، وعلاقة الصورة الفوتوغرافية بالصحافة المكتوبة.

ولكن هناك فنوناً تراجعت لحساب فنون أخرى طغت عليها، فمثلاً فن النحت لم يعد في يومنا ذا شعبية.. ويصح ذلك على فنون أخرى كأنواع من الشعر والكتابة مثلاً.

في مقابل ذلك، زاد الاهتمام بالتصوير الفوتوغرافي، والفيلم الوثائقي، و(الصورة الحية)، والنقل المباشر للأحداث مع التطور التقني لعمليات التوثيق والرصد المعتمدة على الصورة.

وأمام هذا التطور، وانتشاره الواسع مع إمكانية وصول هذه التقنية، وتوفرها لكل فرد في المجتمع وسهولة الاستخدام والنشر، هل بقي مكان للرصد والتوثيق الكتابي للتاريخ الحديث؟

من المهم ملاحظة أن الكتاب نموذج بارز للفنون التعبيرية التوثيقية، الفيلم الوثائقي نموذج للفنون البصرية التوثيقية، ويمكن تلخيص ذلك في ثلاث نقاط.

والنقطة الأولى التي يجب أن نقف عندها أن لكل من الكتاب والفيلم الوثائقي مميزات مستقلة بذاتها، فالكاتب يصف لحظة معينة أو حدثاً معيناً يستخدم الكلمات (أدوات صناعته) في تشكيل صورة ذهنية لدى القارئ، استناداً إلى الخيال لتكوين هذه الصورة.. بينما صانع الفيلم الوثائقي يستخدم لقطات الكاميرا المدروسة (حروفه التي يروي فيها قصته) ويعيد صياغة الموضوع بمعالجة مؤثرة

يعكسها في النقلات والجو العام للفيلم وإيقاعه من خلال المونتاج والموسيقى.. كل هذا ليصف ويخلد الحدث من وجهة نظر المخرج ويقلل من خيال المشاهد.

والنقطة الثانية مقدار المصداقية لكل منهما، وهو ما يثار كثيراً في حوارات على مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة، فالكثير يعتبر أن الصورة مصداقيتها عالية جداً لدرجة اعتبارها دليلاً واضحاً لا شك فيه، ما يجعل الكتاب يتراجع في هذا الجانب مفسحاً المجال للفيلم الوثائقي، أو بالأصح للرصد، والتوثيق البصري ليتقدم عليه.

ورغم انحيازي للصورة بشكل كبير إلا أن ادعاء المصداقية ليس دقيقاً وغير مسلم به، فالصورة مثلاً كثيراً ما يساء استخدامها في التوثيق سواء في تزوير حقائق، وأحداث، أو في تغيير ترتيب الأحداث ومجرياتها، أو في تقديم صورة معينة دون غيرها، أو في اختيار جزء منها.

الصورة -من وجهة نظري- أكثر تأثيراً وفعالية في توصيل الرسالة أو المعلومة، ولكن ليس بدقة ومصداقية مطلقة.. وهذا لا يعني أيضاً أن الكتاب يتفوق عليها بالمصداقية، فما تعانيه الصورة من سوء استخدام لا تسلم منه الكتابة أيضاً، وهذا يجعل مبدأ المصداقية لا يعتمد على طبيعة الفن، أو شكل المحتوى المقدم بقدر ما يرجع لمنهجية التفكير لدى المتلقي في قدرته على التمييز، والحكم في أصل المحتوى، وهو ما يشكل حالياً هماً عالمياً في تكوين منهجيات للتحقق، ومدى المصداقية في المحتوى المقدم.

والنقطة الثالثة أن العلاقة بين الفيلم الوثائقي وبين الكتاب ليست علاقة تعارض بل ممكن اعتبارها علاقة تكاملية في التوثيق، فكثيراً ما استفاد الفيلم الوثائقي على سبيل المثال من الكتاب سواء في إعداد المحتوى الموضوعي للفيلم أو في البحث عن مصادر مختلفة أو آراء ناقدة.

وحتى في الجانب البصري نجد أن الفيلم يعتمد على الوثائق التي تضمنتها المصنفات التاريخية، كما يعتمد على الوصف للأماكن وللشخصيات والتي تمكن صانع الفيلم من تطوير رؤيته الفنية ويعمق المعالجة البصرية.. فاستمرار وجود الكتاب هو داعم للفيلم الوثائقي وللرصد والتوثيق البصري.

يبقى هنا أن التساؤل في مدى صلاحية بقاء، أو إمكانية استمرار الكتابة ليس مرتبطاً بتطور أو انتشار الفيلم الوثائقي، بل هو مرتبط بالتطور المتسارع في التقنيات، والقفزات المتتالية في عوالم الاتصال، وهذا الخطر ليس محصوراً في الكتابة، بل يتعداه لكل الفنون الأخرى، فعلى سبيل المثال التلفزيون يواجه خطراً حقيقياً في جدوى استمراره بشكله الحالي.

من جانب آخر الفن الذي يستطيع الاستمرار هو الذي يستطيع أن يتطور بموازاة التطور التقني الحديث في وسائل الاتصال والمعلومات، وبكلمات أخرى فأي فن لن يسير مع التطور سيكون جزءاً من الماضي مهما كان نوعه أو أهميته الحالية.

تاريخياً نجحت العديد من الفنون بالاستفادة من التطورات سواء الاقتصادية أو العلمية المختلفة.. بل ووجدت فنوناً كاستجابة لهذا التطور، ومن ذلك الفنون البصرية، إذ نجد أن الفيلم الوثائقي قد ظهر مع اختراع آلة التصوير الفيلمي مع نهايات القرن التاسع عشر، فمنذ الفيلم الأول (المصنع) تبين أن فن السينما قد ولد وثائقياً يوثق ويرصد الحدث بالصورة المتحركة وبطريقة مختلفة لم تشهده البشرية من قبل.

ويلاحظ أن الفيلم الوثائقي لم يتوقف مع البدايات، بل رافق وتطور بتطور تقنيات التصوير والصوت فظهر الفيلم الوثائقي بأنواعه ومدارسه وتياراته المختلفة وأقيم له مهرجاناته الخاصة وأصبح له قنواته المتخصصة، كما استفاد كثيراً في انتشاره من التلفزيون -رغم كونه سينمائي المولد- فأصبح أكثر (شعبوية) رغم احتفاظه (بنخبويته).

في موضوع الكتابة أيضاً نجد أنها استفادت تاريخياً من تطور مهم جداً وهو الطباعة.. هذا التطور ساعد على نشر الكتاب من حيث كميات التداول وجودة المنتج وإمكانية الوصول للقارئ وانخفاض التكلفة، ولكن من جانب آخر كان هناك أثر سلبي على حساب فن النسخ والخط وتأثر بسببها فئة كاملة من الوظائف التي عرفت بـ(النساخون).

ورغم ذلك، ما تغير هو شكل الفن وليس مضمونه، فالكتاب المخطوط أصبح كتاباً مطبوعاً فقط، فلم لا يكون كتاباً إلكترونياً ينتشر أكثر وبتكلفة أقل من الطباعة.

الخطر الحقيقي -من وجهة نظري- ليس في التقنية والتطور بقدر ما هو في تغير مزاج وسلوك الإنسان وفكره ومدى قبوله أو رضاه أو قناعته بجدوى استخدام الكتاب في التوثيق.. وهذا يتطلب التطور في أسلوب الكتابة وطريقة عرضها وتدعيمها بالصورة واللقطات الحية.. وهو فعلاً ما بدأ يظهر في الفترات الأخيرة بدمج النصوص الكتابية بلقطات الفيلم عبر ما يعرف Info Graphics وسبقه المجلات الإلكترونية العديدة والصحف العالمية التي انتقلت من عالم المطبوع إلى العالم الافتراضي.. كل هذا قد يكون فرصة جديدة لفنون الكتابة، ولكن هذه الفرصة ستضيع أمام جهل المصنفين بخصائص القراء الجدد.. خصائص مستمدة من طبيعة العالم الافتراضي من حيث السرعة والاختصار ومستوى الاطلاع ونوعية الموضوعات والبحث عن الجديد والتغير المستمر.

الخطر الحقيقي ليس في التقنية والتطور بقدر ما هو في تغير مزاج وسلوك الإنسان وفكره ومدى قبوله أو رضاه

الفيلم الوثائقي وعلاقته بالتاريخ

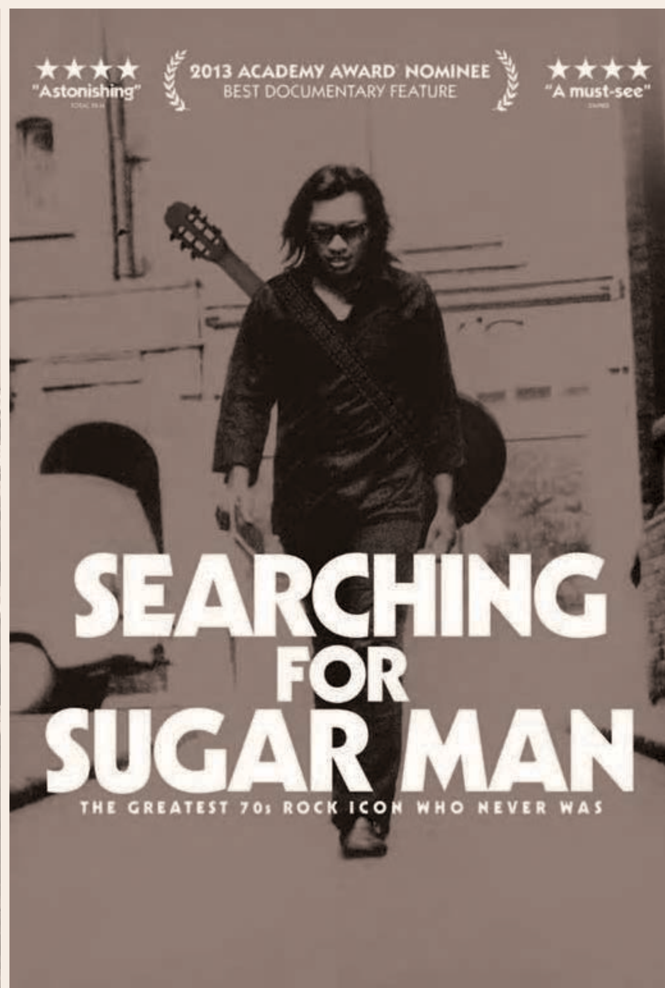
بشار حمدان: الأردن

مـن كان منـا ليسمع عن سيكستو رودريغـز، وهو مغنٍّ شعبي أمريكـي قـرر التوقـف عـن الموسيقـى والغنـاء بعـد فشـل ألبوماتـه فـي السبعينات من القرن الماضـي، قبل أن يحكي لنا عنه المخرج الراحل مالك بن جلول في فيلمه الوثائقي الفائـز بالأوسـكار (البحث عـن رجل السكر)، وكيـف أن هذا المغنـي حققت ألبوماتـه شهـرة واسعـة في جنـوب أفريقيا وبعد أن ذاعت شهرته هناك حققت ألبوماته مبيعات ضخمة فـي أمريـكا، ولكـن لـم يكـن أحد يعـرف عنـه شيئـاً، ولا أين اختفـي هـذا المغني، وظن الكثيـرون أنه انتحـر، وهو نفسه لم يكن يعرف بالنجاحات التي حققتها أغانيه، وهو ما وثقه الفيلم بعد مرور أكثر من 30 عاماً على توقفه عن الغناء.

خطـر في بالي هذا المثـال، وكيف أن فيلماً وثائقياً نجح في حفظ هذا التاريخ، الذي قد لا يبدو للبعض مهماً، لكنه في حال أردنا توثيق تاريخ الفن والموسيقى في بلد مثل أمريكا، فـإن المخرج استطاع الوصول إلى مغن ربما كان سيتجاهله المدونـون بالكتابـة، وهـذا ليـس تقليـلاً من الكتابـة، ولكن تأكيداً على الدور المتبادل والمتكامل بين الصورة والكتابة، ومع الصوت أيضاً (مرئي ومسموع ومقروء).

هذا يقودنا إلى أن الفيلم الوثائقي بكافة أشكاله وأنواعه إنما هو وثيقة لمرحلة ما، حتى لو قدم المخرج في فيلمه وجهة نظـره، فإنها تصبح وثيقة تعبر عن رأيه في الموضوع الذي عمل عليه.





والصـورة اليوم حاضرة بكافة الأدوات، ولم تعد تقتصر على الكاميـرات الاحترافيـة، وإنما صـار يمكن التوثيـق بكاميرا الموبايل، وهذا يفرض علينا التعامل بصدق، وأمانة مع هذه المواد عند التعامل معها، واستخدامها في الفيلم الوثائقي، فعلـى المخرج أن يكـون حريصاً على نقله، وليس بالضرورة هنا افتراض أن الوثائقي أصدق من التدوين الكتابي، حتى الصور واللقطات يمكـن التلاعب بها اليوم بفضل التقنيات المتقدمة والمونتاج.

الميـزة الأساسيـة في الأفـلام تكمن في الأثـر الذي تحدثه الصـورة، هـذه الصـورة التي تنقل لنـا الحدث بكافـة أبعاده ومستوياتـه.. ولعـل الصرخة الشهيرة (بـن علي هرب) بعد سقـوط نظـام زيـن العابدين بن علـي في تونـس، للمحامي عبدالناصـر العويني تقدم دليلاً ملموساً وعشناه حول كيف تصبح مثل هذه اللحظات تاريخية لا تُنسى وجزءاً من تاريخ المنطقـة، وستراها الأجيـال القادمة بأم عينها، كما شاهدنا نحـن الكثير من أحـداث تاريخنا منذ اختـراع الكاميرا قبل أكثـر مـن مئـة عـام، بل وحتـى الصـور الثابتـة منـذ اختراع الكاميـرا الفوتوغرافيـة، طبعـاً وفـي هـذا السيـاق لا بـد أن يحضرنـا أن التوثيق بالرسم والنحت كان حاضراً في تاريخ البشرية..



بالنسبـة لـي يظـل السـؤال المهـم فـي مـدى صـدق الفيلم الوثائقـي وأمانته، والخوف ليـس فقط من كيفية التلاعب باللقطـات والصـور فـي المونتـاج لتغييـر الحقيقـة، ولكـن الخشية تكمن في أن يفرض علينا التطور التقني الكبير في أدوات صناعـة الأفلام، الانسيـاق وراء الإبهار البصري، على حساب القصة والموضوع، وعلى حساب اللحظة نفسها الأمر الـذي قد يؤدي إلـى تجزئة الواقع الحالـي، أو الانتقاء منه، فيصل للأجيال المقبلة ناقصاً ومزيفاً، فالخضوع لمعايير الكاميرا وعدساتها، أي الآلية نفسها، قد يدفع إلى الاهتمام بجمـال الصورة الذي كونته الكاميرا مهما كان الواقع الذي تنقله مليئاً بالبؤس والشقاء..

أتذكـر قبـل عـدة سنـوات، أني شاهـدت فيلماً عـن (الأردن)، وكان يفتـرض بـه بحسب صانعيـه، أن ينقل واقـع البلد كما هـو، بسلبياتـه وإيجابياتـه، وتفاصيل الحيـاة الجميلة فيه، والبائسـة، لكننـي يومها وبعـد الانتهاء مـن مشاهدته، قلت للمخـرج (هل هذه هـي الأردن؟.. إذا كانت كذلك فأنا أتمنى العيش فيها) على الرغم من أنني كنت حينها من المقيمين فـي عمّـان، إذ كان الفيلم مليئـاً بالحياة والجمـال بعيداً عن هموم الناس ومشاكلهم في البلد.

أتفهـم أن يتـم عمـل فيلـم للترويـج للبلـد سياحيـاً، بـل وأن يكون هدفه محاولة نقل التفاصيل الجميلة فيه، ولكن دون التقديم لهذا الفيلم على أنه يقدم الواقع كما هو.

لـذا الحقيقة في الفيلـم الوثائقي مثل الكتابة تخضع أيضاً للأمانـة في نقل وتوثيق وحفظ هذا التاريخ، وإن كانت هذه الحقيقة (مشتبه بها وملتبسة ونسبية) فكما يقول المخرج عمر أميرلاي فيجب أن (يُخضعها الوعي الإنساني والتاريخ لقانون محاسبة ما).

الحقيقة في الفيلم الوثائقي مثل الكتابة تخضع أيضاً للأمانة في نقل وتوثيق وحفظ هذا التاريخ وإن كانت هذه الحقيقة «مشتبه بها وملتبسة ونسبية»

أي أن الفيلـم الوثائقـي مسـؤول أيضـاً عـن مراجعـة هـذا الواقـع، الذي سيصبـح تاريخـاً، وأن يبحث فيـه بدقة، مثيراً الشكوك والتساؤلات وعدم التسليم بأحداثه كأنها مسلمات، وهنـا سيتجـاوز وظيفته من الاكتفـاء بالنقـل والتوثيق إلى الغـوص عميقـاً في نقل أثـر هذا الواقع على مـن قد لا تتاح لهم الفرصة للمشاركـة في التدوين الكتابي، أو قد ينساهم المدون بالقلم، بل وأيضاً هي وظيفة مهمة إذا استطاع الفيلم الوصـول إلـى النـاس الذيـن لا يجـدون طريقهـم للتعبيـر، خصوصـاً مـن طبقـات قـد تتجاهلهـا النخـب الاجتماعيـة والسياسية والفكرية وحتى الثقافية وقد ينساهم التاريخ.

حكاية قصيدة

في تراثنا الأدبي العربي طائر يحلق بجناحين في ثنائية من نوع مختلف، ذلك الطائر يتجسد في (حكاية قصيدة)، تلازما معاً، فارتبطت القصيدة بالحكاية والحكاية بالقصيدة. وأدبنا العربي يزخر بالعديد من تلك المواقف والقصص التي خلدتها القصائد، حتى استحال بعضها إلى ثنائية متلازمة تناولها الرواة والنقاد، وحيكت حولها خيوط، وأضيفت إليها أخرى، حتى صارت أسطورة متماسكة تروى جيلاً بعد جيل.



حكيم عصره
لم ينسَ ابنه

د.عبدالله ثقفان: الرياض

كان (عبد قيس البرجمي) معاصراً لحاتم الطائي وللنابغة الذبياني، اتصف بالحكمة والمناصحة. وكان له ولد يسمى (جُبيل)، وقد اتصف بصفات الشباب، والجنوح لأعمال لا يراها الوالد ذات مصلحة لهذا الولد، فما كان منه إلا مخاطبته ومناصحته شعراً:

أجبيل، إن أباك قارب يومَهُ
فإذا دُعيت إلى العظائم فافعل
أوصيك إيصاء امرئ لك ناصح
طبن بريب الدهر غير مغفل
الله، فاتّقه وأوف بنذره
وإذا حلفت ممارياً فتحلل
والضيف أكرمه، فإن مبيته
حقّ، ولا تك لعنةً للنُّزَّل
وأعلم بأن الضيف مخبر أهله
بمبيت ليلته وإن لم يُسأل
وصل المواصل ما صفا لك ودّه
واحذر حبال الخائن المتبدّل
واترك محل السوء لا تحلل به
وإذا نبا بك منزل فتحوّل
وإذا هممت بأمر شرّ فاتّئد
وإذا هممت بأمر خير فافعل
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعاً
ترجو الفواضل عند غير المفضل
واستغن ما أغناك ربك بالغنى
وإذا تصبك خصاصة فتجمّل
وإذا تشاجر في فؤادك مرة
أمران فاعمد للأعف الأجمل

من كتاب (تاريخ الأدب العربي، ج1)، د.عمر فروخ، ص 193-194

المفكر الجزائري محمد بكاي:

تواصل البشر في ما بعد الحداثة.. يتآكل!



أحمد الواصل: الرياض

بمشرط الأسئلة.. يتصدى المفكر الجزائري محمد بكاي لمساءلة المنجز الفكري المتصل بحركة الحداثة وما بعد الحداثة تالياً.. عبر مناقشة مفاصل المناهج الفلسفية المنتجة والمؤثرة في بنية هذا السياق. "المجلة العربية" تكشف من خلال هذا الحوار مساحة القارئ العربي نحو فضاءات فكرية جديدة يطرحها المفكر القادم بكاي.. فإلى التفاصيل:

■ تستخدم في العنوان مفردة (أرخبيل) بالجمع لوصف المفهوم والإجراء في تيار (ما بعد الحداثة). صف لنا ذلك؟

بداية أشكركم أخي الفاضل على عقد هذا الحوار معي، من هذا المنبر الثقافي الجاد والمتميز (المجلة العربية).

يمكننا الاتفاق على أنّ ما بعد الحداثة تتميز بشكل جذري عن سابقاتها من التيارات التقليدية. مساراتها متفرقة ومفاهيمها صعبة وشبكتها الاصطلاحية مؤرّقة، سمتها التمرّد على كل ما هو معياري وعادي أو خاضع للمؤسّسة، ونظراً لأنها ظهرت في وقت متأخر لا نجدها تستقر على مفهوم ثابت أو تتحدد في تصوّر معيّن، هي مجال جديد ينفتح بكل طاقاته على اللامحدود وينفلت بشكل سلس من أية محاولة للتحديد أو الضبط أو الإحالة. وحتى المعجم الاصطلاحي لتلك النظريات يحمل الكثير من اللّبس والتشظّي والتفرد الدلالي والمعجمي، ولا عجب أن أستقي عنوان كتابي الصادر مؤخراً من هذا الحقل المعجمي الخاصّ، ولعلّه ما يميز المدرسة الفرنسية أو الأسلوب الفرنسي الغارق في العتمة والتمويه والإستراتيجيات البلاغية في العنونة. ويعود اختياري للأرخبيل (بصيغة الجمع)، لأن الدال حمّال للشتات والتشظي والتناثر، وهنا الأرخبيل ينتمي إلى الحقل الجغرافي، وهنا أعترف بديني وإعجابي بالصيغ الجغرافية التي جاء بها أعلام النظرية الفرنسية ما بعد الحداثية مثل الطبقات والتفكيك والحفر والأركيولوجيا وغيرها مما وظّفه جيل دولوز أو ميشال فوكو أو جاك دريدا. هذا من جانب، ومن جانب آخر، اختياري لهذه الصيغة دون غيرها، يأتي احتماء بالأرخبيلات أو الجزر المتناثرة ضدّ كل محاولة للتأصيل أو التحديد أو رسم الحدود وتثبيتها. وهو بهذا كناية عن الغموض واللاانتماء إلى أي طبقة. واختيار الأرخبيل بصيغة الجمع محاولة مني لإسقاط كل محاولة للسكونية أو التصلب الأحادي للحقيقة والمعنى، باستحداث التعددية أكون قد أتحت الفرصة لرؤى ما بعد حداثية بتسليط الضوء على معضلات الذات وأزماتها الأخلاقية والنفسية بعيداً عن العقلانية الصارمة والسرديات الميتافيزيقية الكبرى المعهودة.

■ أليس من الممكن أن تكون السردية الثورية الجزائرية قابلة للتفكيك كذلك عن دور المجاهدات الجزائريات كتعبير عن موجات التحرر النسوي العربي؟

كل شيء قابل للتفكيك حتى التفكيك نفسه! مثلما يُقرّ جاك دريدا. إعادة اكتشاف التجربة الثورية للذات الإنسانية في الجزائر أو غيرها من البلدان، تتطلّب غوراً في الأرشيف وبواطن الذاكرة والنسيان وكوامن اللاوعي إلى جانب التاريخ طبعاً، وتعرض لنا مدى جسارة المعارك التي تستبسل فيها الذات في حربها ضدّ الأنانية المحصّنة من جهة والعدوّ الظاهر من جهة أخرى، هي تجربة تجلّي الذات وإعادة إحيائها من الصمت. والتجربة التفكيكية تسهر على فهم بعض التباسات المنطق المتناقض لفعل الثورة من خلال الخيال والرّمز والذاكرة والصّورة والسينما. فالثورة فعل انتفاضة ومقاومة في الوقت نفسه، انتفاضة على النظام السياسي الفاسد والمستبد أو المحتل من جهة، ومقاومة لكل محاولة دمج أو محو للبصمة الوطنية أو الهوية الشعبية بكل تلوناتها والعمل على تشويهها أو إذابتها في ثقافة المحتلّ. صعود ومشاركة النساء في ثورة الجزائر إلى جانب الرجال، يعبر عن الوعي الحميمي للثورة عند النساء الجزائريات في تلك الحقبة الحسّاسة في تاريخ الجزائر، ربما هي إشارات قوية ومبكّرة على تيار التحرر النسوي في عالمنا العربي، الذي يجب عليه أن يتحرّر (والدعوة هنا ليست للنساء فقط بقدر ما هي للجنسين معاً) من ثقافة الشخص الأبوي التراثي، ليس ببيع التراث أو التصدّي للأصل، لكن عبر العودة بشكل حسّاس ومعاصر وحذر للتراث بعيداً عن الدوغمائيات والتأويلات الراديكالية التي تؤسس لمخاوف سياسية أو دينية

أو جنسانية. ضمانتنا الوحيدة هي استقلالية العقل والقدرة الإبداعية، قد تصل الذات العربية إلى صدمات قوية لكن هذه الصدمة قد تعلّمنا كيف نفكر بشكل جذري وحيوي. أو كما تقول جوليا كريستيفا وحدها التجربة الداخلية المتمردة، الثائرة، التي لا هوادة فيها، بإمكانها أن تنقذنا.

يقر إيهاب حسن أحد منظري (سؤال ما بعد الحداثة) (1981) بأن الفاصل الزمني والمفهومي بين المصطلحين رخو، ويعاني من اللاستقرار الدلالي على أنه خرج من الفلسفة نحو الاتجاهات الثقافية كالفن والأدب والرقص والإعلام الجديد والتخطيط العمراني. كيف ترى ذلك؟

المفكر إيهاب حسن مصيب في ذلك. ظهرت ما بعد الحداثة بتمردها الدلالي بشكل صارخ وملموس في الحياة العملية للإنسان المعاصر. لتسم فترة إنسانية جديدة (فترة ما بعد التصنيع)، لذلك نجد ارتباط الفلسفة ما بعد الحداثية بظواهر المجتمع الرأسمالي والاستهلاكي والكوكبي. وتَوثّق هذا الارتباط مؤخراً حين تضاعفت الموجة الميديائية وشبكات الاتصالات لتخلق لنا مجتمعاً عالمياً هشّاً ينبني على الأثيرية والطيفية والافتراضية في نسج أواصر علاقاته واتصالاته وتفاعلاته. هنا أصبحت ما بعد الحداثة أسلوباً أو نمطاً جديداً للحياة والفن والموسيقى والفكر والطبخ، ونسفت بذلك الأنموذج الحداثي العقلاني التنويري ومزّقت تقاليده المركزية وتجاوزت تعالي الذات الإنسانية. تخلّت ما بعد الحداثة عن السرديات التبشيرية للحداثة وأفقدتها مصداقية مقولاتها المشعة الخاضعة لسلطة العقل والعلم الشامل. تتخلّى ما بعد الحداثة عن كل ذلك، لتضحى جوفاء من أي أساس أو اعتقاد ثابت متين بالإيمان أو التاريخ أو الإنسان، لتخلق لنا فوضى عارمة في الفكر ولا تناسقية في التصوير وغرابة في المعمار ولا تراتبية في الأزياء واضطرابات في الموسيقى.

وضع المنظر الأول إيهاب حسن ثنائيات التضاد بين الحداثة وما بعدها: الفوضى إزاء التراتبية، والشمولية إزاء التفكيك، والحضور إزاء الغياب، إلا أن الحدود تتداخل بينها. كيف التعامل مع ذلك؟

هذه نقطة مهمّة وحساسة جداً في الفكر ما بعد الحداثي، حيث تداخل الأضداد وتعايش المتناقضات هو سيّد الموقف. باتّخاذ المعضلة أو الأبوريا محلاً للسجال والنقاش، نبتعد عن التحيز لرؤية أحادية. عبر هذا التداخل تكمن صعوبة الأمر وصرامته، وهو ما يُفضي لا محالة إلى فوضى ومتاهات حتى لا يحدث سرد تأسيسي للعقل والتاريخ، ويظل كل شيء عبارة عن علامات عائمة تائهة ومتشظية. أحدثت الضربة التفكيكية ما بعد الحداثية انهزاماً للعقل، ودعوة لرؤية نيتشوية بملء فراغ الشرعية والعقلانيات التي خلّفت خيبات أمل للعالم. لهذا ترفض ما بعد الحداثة أن تتنكّر لأحد قطبي الثنائية (الرجل/ المرأة، الجسد/ الروح، الحياة/ الموت...) بقدر ما تعمد إلى خلق تعايش ينتفي فيه منطق الصّراع، ويحيي بذلك روح التزاوج والتآلف والتعاضد لتكشف عن التوترات الداخلية الدفينة وتفضح يقين البديهيات واليقينيات التي ينحاز لها قطب على حساب آخر، لتُوَتّر العلاقة بينهما وتزيد من غموضها. ومحاولات ما بعد الحداثة في هذا الشأن هي جهود مستمرة لم تكتمل بشكل نهائي.

لكل اتجاه نظري أكثر من تيار إما يتطرف له مثل: ليوتار وبودريارد وحسن وإما تيار نقدي مثل فوكو ودريدا ودولوز وإما تيار يرفض ما بعد الحداثة -ومنهم الاتجاه الماركسي- مثل هابرماس وجيمسون وهارفي.. أين الفكر العربي من هذا؟

إذا تحدثتُ عن موقفي شخصياً، فأجدني مهتماً بما ابتدعه الفريق الثاني من إستراتيجيات تحليلية وتفكيكية بتوظيف استعارات وبلاغات ضد الجوهر والأصل (فوكو، دولوز، دريدا). ولا يمكنني تصنيف الفكر العربي أو إخضاعه في خانة من الخانات. ما يهمّني أن نسعى إلى قراءة المنجز الفكري عندنا قراءة مجهرية شاخصة ونقدية عالية، لأنه ظلّ أسيراً لعمليات تأسيس وأدلجة أثناء مراسه الفكري، وهذا ما يتنافى وقيم ما بعد الحداثة التشكيكية والتقويضية، ما يحتاجه الفكر هو نصيب من الاجتهاد ونصيب آخر من الشجاعة على التحرر من الحدود العقلية التي فرضها على نفسه أو سلّطتها عليه الرقابة السياسية والدينية والاجتماعية. رؤيتي تذهب إلى أن الفكر العربي عليه أن يغوص بشكل أكثر عمقاً في تناقضات وأمراض المجتمع العربي، اللامفكّر فيها أو المستحيل التفكير فيها حتّى، هنا بإمكان الباحثين والمفكرين حشد الهمم وتجنيد الآليات النظرية والعملية لتشخيص ونقد المجتمعات والسياسات وتفكيك إستراتيجي مخالف للطروحات الماضوية أو بدائلها الغربية الجاهزة التي لا تناسب مجتمعاتنا في كثير من الأحايين. وهو ما يتطلب استقلالية كبيرة في الفكر العربي بما يخدم ذواتنا ومجتمعاتنا.

الفكر موجود في كل المنتجات الثقافية إلا أنه يقترب أو يغور بحسب علاقة عناصرها وأداء وظائفها، إلى أي حد يمكن تجسير الفجوة بين النظري والتطبيقي؟

لا يمكن أن نبتكر أو ننتج فكراً أو نظرية نقدية لا تربطها صلة بالممارسة أو الحقل الاجتماعي والسياسي، إذا نظرنا

ما يحتاجه الفكر هو نصيب من الاجتهاد ونصيب آخر من الشجاعة

إلى طبيعة الرابط بين النظريات الغربية: السيميائية أو التفكيك أو البنيوية، نجدها ابتُكرت وتمت صياغتها بما يتناسب والسقف المعرفي للمجتمع الغربي لفهم بنياته وهيكلته بطريقة مغايرة. لكن في عالمنا العربي، تبقى المحاولات مسلّطة على نقل النظرية الغربية الحداثية أو ما بعد الحداثية بحذافيرها، قشورها وهوامشها، إسقاطاً مشوهاً، دون أيّ أقلمة مع السياقات الثقافية العربية، نحتاج لفهم عميق لأزمة الإنسان العربي، واقعه وآفاقه في ضوء مقاربة وصفانية للحقول الاجتماعية والسياسية والتاريخية العربية وتعريتها للكشف عن نعمها ونقمها.

أفادت (نظرية الفوضى) بظهور كتاب حمل اسمها لجيمس غليك 1987 واتجهت إلى التعامل مع التجارب البشرية اليومية والعادية، التي تعد التعبير الأمثل للما بعديات الحداثية. كيف أفادت منها العلوم الإنسانية والاجتماعية؟

بالفعل، لم تُفلح المقاربات النّسقية والحداثية في وصف شمولي للعلاقات البشرية، حيث ظلّت الأبواب الفلسفية موصدة أمام العادي واليومي البشري. واكتفى الفلاسفة والمفكرون بالاهتمام بالوجودي أو النسق اللغوي أو إشكالات العلم، وأفلتت من درسها التكامل مع الاجتماعي من خلال التواصل والتفاعل مع الثقافي في تعدديته وتجلياته الاجتماعية وفنيات الأداء اليومي. إلا أن هناك معضلة أخرى يجب التنبيه إليها تفاقمت حدتها مع عصر ما بعد الحداثة ألا وهي تزايد المدّ التقني ومفاعيل ثورة المعلومات حيث بلغ مبلغاً كبيراً إلى حد الغثيان تداعت فيه مظاهر التفاعل وتآكلت ملامح التواصل بين البشر، جعل هذا المدّ الكاسح من التقنية نوعاً من اللعبة الخبيثة التي تجيد إطباق فخاخها على الإنسان. إنه (انقلاب كوني خطير) بلغة علي حرب يعصف بالعلاقات الإنسانية. وهو ما جعل علماء اجتماع أمثال بورديو أو بودريار يخصصان لها دراسات سوسيولوجية عميقة جداً لتتبع سلبياتها وتأويل بربريتها.

كيف يمكن موازنة درس الفلسفة الأكاديمي ونتائج المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية العربية؟

هناك صلة وثيقة بين الفكر الفلسفي ووقائع المجتمعات السياسية أو أوضاعها الاقتصادية والمالية ورهاناتها الاجتماعية، فالدور الفلسفي خطير جداً، والجامعة أو المعاهد ومراكز البحث تلعب دوراً حساساً في تشخيص علل المجتمعات وتقديم حلول لأزماتها. فلنعتبر بمثال الأحداث الطّلابية في فرنسا سنة 1968، عندما تسقط النخبة الجامعية المؤسّسةَ السياسية العليا للبلد. إلا أن الوضع

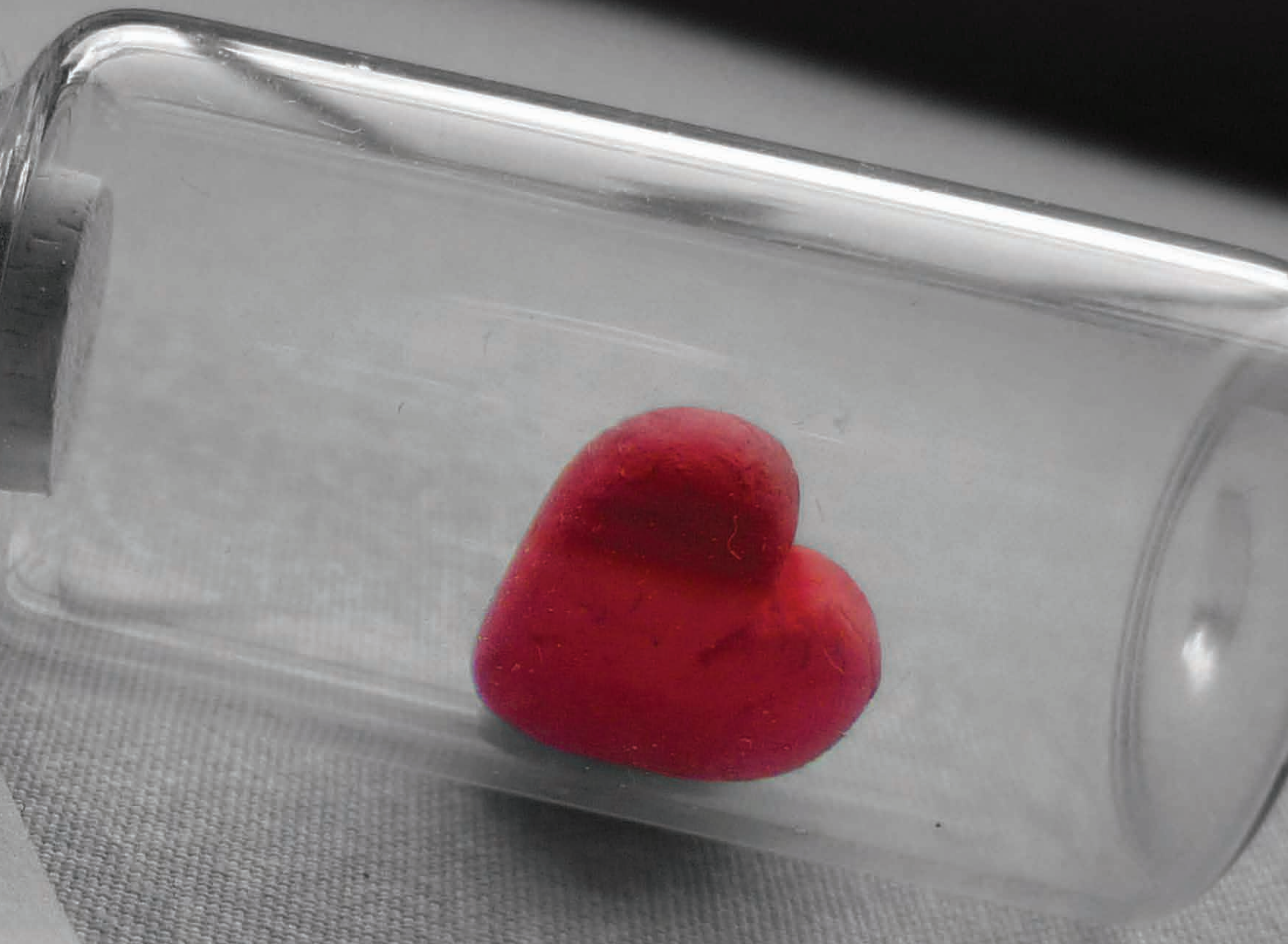


مختلف في العالم العربي أو السياسات العربية في تعاطيها مع الفلسفة، أولا هناك حالات توجّس شديد في بعض الدول العربية التي تنعدم فيها أقسام الفلسفة بجامعاتها الحكومية وهنا علينا أن نقارن الوضع الجيّد للفلسفة في الغرب حيث نجدها مبرمجة للطلبة وهم في سلك الثانوي. أمّا البلدان العربية التي تتوافر على أقسام للفلسفة فلا يتم فيها التكثيف والحرص على إنتاج عقول جديدة تتخرج من الجامعة، بقدر ما يتم تكريس فكرة تخريج الكمّ على حساب الكيف. ومقابل معضلة النوعية يُطرح رهان التأطير في الصفوف البيداغوجية، التي إذا توافرت فيها محاسن فهي منصبّة نحو تدريس المتعاليات الفكرية أو الميتافيزيقيات أو السرديات التاريخية وفحص التصورات النظرية. بدلاً لذلك نحن بحاجة إلى جيل يمتلك شجاعة في خلخلة الرتابة الأكاديمية ووضع اليد على الجرح، بكشف إحراجات وإكراهات الوسط السياسي والاجتماعي في عالمنا العربي، وهذا ما يكشف عن الخطر الكبير للفلسفة والعملية الفكرية والنقدية التي تتوجس منها القوى الرجعية والسلطوية خيفةً.

ما العمل القادم بعد أرخبيلات ما بعد الحداثة؟

أعكف حالياً على إتمام بعض المشاريع من كتب ودراسات، أغلبها سيتعلق بالتفكيك أو النظرية الفرنسية في النقد الأدبي والفلسفة للتعريف بها وطرح قضاياها، ستُنشر بحول الله متعاقبة مع نهاية 2016 أو بداية السنة المقبلة. وحالياً أُشرف على عمل جماعي حول الناقد الفرنسي رولان بارث، وهو من إصدارات المنتدى العربي للتفكيك الذي أديره مع الصديق د.محمد شوقي الزين وكنّا قد نشرنا بالمنتدى منذ فترة كتاباً جماعياً حول جاك دريدا: فيلسوف الهوامش. والحقيقة أني شرعت منذ فترة في الاشتغال على كتاب فكري يأتي تخليداً لذكرى الناقد البحريني الراحل محمد أحمد البنكي الذي أمضى سنوات طوال معتكفاً على تدبّر الفكر التفكيكي، أما بقية الكتب الأخرى سأعلن عنها مستقبلاً حتى لا نُفسد المفاجأة.

جديدي عن تفكيكية البحريني محمد البنكي



هــذا مقــامــك
وأشار إلى قلبه

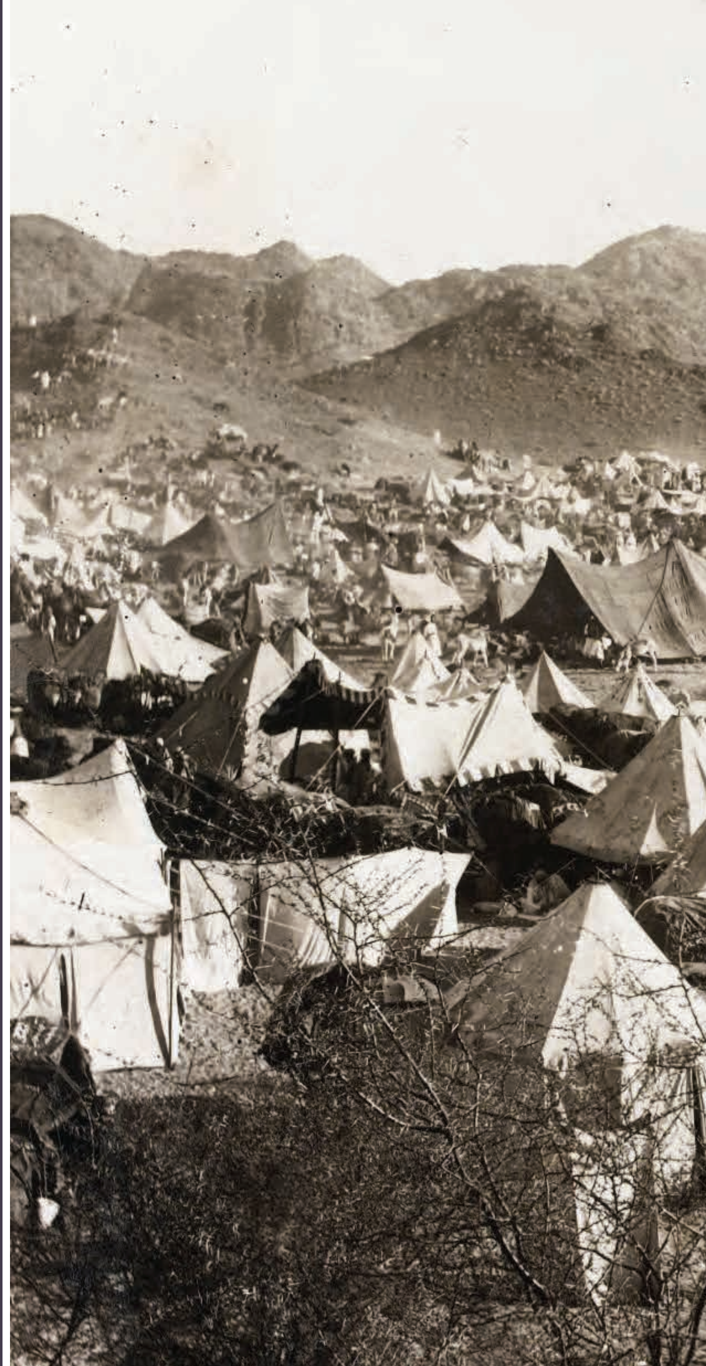
جاسم عساكر: الأحساء

قالوا: تحبُّ الأرضَ؟ قلتُ: ومَنْ بها
أو مَنْ عليها أصبحُوا سكّانا
مطَري يبلُّ حدائقَ الحبِّ التي
ذَبُلَتْ، لِيُرجِعَ زهرَها ألوانَا
ويمرُّ منْ جهةِ القلوبِ مصبِّحاً
بالوردِ، كي تغدُو القلوبُ جِنانا
عِشْقي يُعلِّمُني بأنْ أطأَ الثرى
متخفِّفاً من طينتِي أوزانَا
وعلى مرايَا النهرِ أعشقُ أن أرى
صور النسيم يراقصُ الأغصانا
ما سِرْتُ بالحزنِ الثقيلِ محمّلاً
إلاَّ لأنفضَ عنْ أخي أحزانَا
أمشي وتنبضُ فوقَ رفِّ أضالعي
روحٌ يوزّعُها الهوى مجّانَا
أحنو على الغرباء.. أفرشُ مُهجَتي
وداً، وأمنحهمْ بها أوطانَا
وأحنّ منْ خوفي لأيِّ مخلِّصٍ
وهْمٍ، يحيلُ مخاوفي اطمئنانَا
جفَّتْ شرايينُ الدقائقِ إنَّما
استبقيتُ من ولعي بها شريانَا:
هُو أنْ أحبَّ وكمْ أحبُّ فربَّما
دوّنتُ لي في ساعتي عُنوانَا
أشتاقُ أنْ أرمي الحياةَ بوردةٍ
يطوي شذاها الهمّ والحرمانا
وأمدَّ ما بينَ الشعوبِ جسورَها
وأُؤَالِفَ (الإنجيلَ) و(القرآنا)
درَّبْتُ أضلاعي على أوجاعِها
وأحلتُ كلَّ فجيعةٍ ألحانَا
ودخلتُ محرابَ الهوى متنسِّكاً
ورفعتُ صوتَ البائسينَ أذانا
وحملتُ في كفّيَّ قلبي هاتفاً:
هذا مقامكَ يا أخي الإنسانا



وباء الحج والصراع السياسي





سلطان الطس: مكة المكرمة

اجتاحت الأوبئة القاتلة والأمراض المعدية القاتلة الحجاز في كثير من مواسم الحج، غير أنه قد اشتدت وطأتها على وجه الخصوص في القرن التاسع عشر الميلادي. وفي هذا السياق تشير الدكتورة سلوى الغالبي في بحثها (وباء الكوليرا في الحجاز.. حج عام 1300هـ/ 1883م)؛ إلى ثمة صراع ظاهره إنساني وباطنه سياسي توسعي -ظهرت مطامحه وغاياته لاحقاً- نحو بسط النفوذ والسيطرة على موسم الحج، بين أقطاب القوة في العالم -الدولة العثمانية وبريطانيا وحلفائها الغرب.

ظهرت سمات ذلك الصراع جليةً من خلال استغلال تفشي الأوبئة في الحج أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، ومحاولة الغرب، بقيادة بريطانيا التي أعملت أدواتها الاستخباراتية للتشكيك في قدرة الدولة العثمانية -رجل أوروبا المريض-؛ محاولة التدخل في إدارة الملف الصحي في الحج ومعالجة تداعيات ضعف الرعاية الطبية ومقاومة الأوبئة.





في عهد الشريف عون الرفيق عم الوباء أرجاء مكة حتى امتلأت مقبرة الشبيكة

يؤرخ الشيخ الغازي، نقلاً عن تاج تواريخ البشر للحضراوي؛ لوقائع الوباء الذي اجتاح الحجاز سنة 1288هـ/1872م، ومات على إثره خلق كثير من أهل مكة وزوارها، وتلاه فرض الدولة العثمانية بعض الإجراءات الصحية لاحتواء الوباء، وكان من جملتها إنشاء كرنتينة بوادي الزاهر من أرض مكة المشرفة.

وفي عهد أمير مكة، الشريف عون الرفيق؛ عم الوباء أرجاء مكة المكرمة حتى امتلأت مقبرة الشبيكة عن آخرها، وكثر دفن شهداء الوباء من المكيين والزوار، ويذكر الغازي في تأريخه أن أهل الشبيكة قد رفعوا شكواهم إلى الشريف من رائحة الجثث، فأصدر أوامره بوقف الدفن فيها من تاريخه، وكان ذلك عام 1310هـ.

ونجد في مشعل المحمل لمحمد صادق باشا إشارات عن حضور حكيمين، أحدهما برتبة ميرالاي من مدرسة الطب بمصر والآخر حكيم جدة، وهما تابعان للحكومة المصرية، ليرافقا الحجاج، ثم أشار إلى كثرة (العفونات والوخامات) في منى، وانتشار رائحة الجيف جراء إلقاء الذبائح في العراء، ويذكر أن حاكم جدة كان يتحصل على نصف ريال لكل حاج في مقابل مصروفات (السانيتا) (الصحية) وردم الحفائر وإزالة (العفونات) بمنى. وفي السياق ذاته فرضت الدولة العثمانية آنذاك على كل بعثات الحج مرافقة طبيب مختص، في خطوة للعمل على حصار الأوبئة والأمراض المعدية.

وبعد أن تفشى وباء الكوليرا في العالم سنة 1883م؛ وجهت بريطانيا اتهامها لموسم الحج بأنه مصدر رئيس لانتشار الوباء في العالم، فاقترحت حينها إرسال بعثة أوروبية لتقصي حقيقة الأمر واستجلاء الوقائع بوصفها راعية لحجاج الهند، غير أن الدولة العثمانية رفضت رفضاً قاطعاً أي تدخل بريطاني أو أوروبي في موسم الحج. ولعل الباعث الأكبر خلف هذا الاقتراح الجريء كان الضغط على العثمانيين في خضم الحرب الباردة حينها بين الرجل المريض وأوروبا المتوثبة، فما كان من بريطانيا، بدهاء ساستها، إلا إرسال أعداد من المتسولين الهنود المعدمين بين أعداد حجاج الهند الكبيرة للإمعان في انتشار الوباء بين الحجاج في مكة، ومن ثم إيجاد مسوغ جديد للتدخل في شؤون الحج. وفي إجراء ماكر آخر، أرسلت بريطانيا جاسوساً من جدة ليحمل عينات من الماء الملوث إلى لندن بزعم أنه ماء زمزم المقدس لدى المسلمين في سبيل الادعاء بأن مكة هي مصدر الداء الفتاك.

قدم الفرنسي جول جرفيه كورتيلمون إلى مكة في 1894م، وهي السنة التي تلت تلك المأساة الإنسانية التي راح ضحيتها أكثر من 30،000 مسلم في مكة المكرمة جراء



الوبـاء القاتل؛ متخفياً في شخصيـة مسلم يسمى (عبدالله بـن البشير) ليقـدم لنا كتابـه (رحلتي إلى مكـة المكرمة).
مـا يعنينا في هذا السياق هي شهادتـه التي تناقض ادعاءات بريطانيـا بـأن مكـة المكرمـة هـي مركـز الوبـاء ومنشـؤه، وكان بشهادتـه تلـك يعـزو تفشـي الوبـاء بيـن الحجـاج إلـى إصابـة حجاج الهنـد بالذات، ومن ثم نقلهـم الوباء إلى مكة المكرمـة. ويمضـي كورتيلمون في الحديث عـن الإجراءات التـي اتخذتهـا الدولـة العثمانيـة للسيطرة علـى الوباء من خـلال إنشاء حمـام بخار بـإزاء قصر الشريـف عبدالمطلب أميـر مكـة حينها -وهـو قصر البياضيـة أو ما يعـرف اليوم بقصـر السقـاف بالمعابـدة- إذ تقضـي الأوامـر العثمانيـة بمـرور كافـة الحجـاج القادمين مـن منى بوضـع ملابسهم بداخـل الحمام ليتم تطهيرها بالبخار. غيـر أن كورتيلمون لم يخف تذمره من هذا الإجراء بقوله «أي ضلال هذا الذي دفع الأطباء لبناء حمام تطهير داخل المدينة؟»، مشيراً إلى ضيق مساحة تلك المنشأة التي استشاط السكان غضباً من وجودهـا بمدينتهم، فقامـوا بالاعتراض لـدى الشريف، ثم عملوا على تدميره بأيديهم، إذ لا يُقبل لديهم وفي ثقافتهم أن تخلع النسوة ملابسهن هناك تحت أي ذريعة.

تكشـف الوثائق البريطانية سعـي ساسة بريطانيا لبسط نفوذهـم علـى الحجـاز في القـرن التاسـع عشـر الميلادي، مـن خلال اللعب بورقة رعايـا المستعمرات البريطانية من المسلميـن؛ غيـر أن الدولـة العثمانية وولاتها فـي الحجاز كانوا على وعي كامل بخطورة التدخلات الغربية في شؤون الحج، ومساعي تدويل إدارة تلك الشعيرة الإسلامية. وليس أدل علـى ذلـك دور الوالـي العثمانـي الأشهـر فـي الحجـاز (عثمان نوري باشا)، صاحب الإصلاحات الضخمة في مكة المكرمة؛ في صد محاولات بريطانيا من خلال رجالها في الشـرق أو بعض رعاياهـا. ومـن أوجه تلـك السياسة ما كان مـن منع عثمان نـوري باشا للمحسن الهندي (نواب) القادم من مدينة رامبور الهندية من التكفل بعمل إصلاحات لعين زبيـدة. ويأتـي هذا الإجراء من قبل الوالي تحوطاً من طلب ذلـك المحسـن وضـع رجاله على لجنـة الإشـراف على تلك الإصلاحـات، وهو ما يعد مسوغاً محتملاً للتدخل في إدارة المشاعر المقدسة.

لطالما كانت بريطانيا، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشـر وأوائـل القـرن العشريـن؛ تتحيـن الفرص لفرض هيمنتهـا على إدارة الحج، وهدفت مـن خلال تلك المساعي إلـى إضعاف دور الدولـة العثمانية في الحجاز، ذلك الإقليم الذي كان ولا يزال يمثل أهمية كبرى في الوجدان الإسلامي وحتى العالمي من الناحية الروحية والسياسية.

حاولت بريطانيا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فرض هيمنتها على إدارة الحج

الـــذات بـــين السيرة والشعر

د.إيهاب النجدي: الكويت

يتطلب ميثاق السيرة الذاتية (الميثاق الأوتوبيوغرافي Autobigraphie)؛ وجود نوع من التعهد أو الميثاق بين الكاتب والقارئ، بخصوص حقيقة السيرة، وواقعية شخصياتها. وتحت مظلة هذا الميثاق من الوارد أن تُستبعد رواية السيرة الذاتية؛ لكن ماذا عن الشعر، وتحديداً قصيدة السيرة الذاتية؟

هل يمكن قراءة سيرة الشاعر من خلال القصيدة؟ أو بتعبير العقاد، في العنوان الفرعي لكتابه عن ابن الرومي «حياته من شعره»؟ القصيدة في ضوء السرد ومقولاته تحمل ميثاقاً خيالياً، والسيرة النثرية تحمل ميثاقاً واقعياً؛ فهل يمكن استثناء قصيدة السيرة الذاتية، لقراءتها من خلال ميثاقين مختلفين: الواقع والخيال؟ فالقصيدة تتأسس على التخيل، والمبالغة والانفعال، وتُقارب الرمز، وتسعى للمثال، والسيرة النثرية تتأسس على سرد الواقع والحقيقة، وتُقارب الوثيقة، وتتغيا الصدق، أما الاعتراف السيري فهو إقرار، وشهادة على النفس أو الغير.

فـي تعريفـه للسيـرة الذاتيـة وحدودهـا، يستبعـد الناقد الفرنسي فيليب لوجون (ولد 1938) الشعر، وينفي أن تكون السيـرة شعـراً، أو الشعـر سيرة. فحـدّ السيـرة الذاتية لديه يتلخـص في: «حكـي استعادي نثري يقوم بـه شخص واقعي عـن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة». فالمبدأ المتعلق باللغة هو نثري بالأساس، وهو شرط غير متحقق في القصيدة؛ إلا إذا كانت موسومة بالنثرية، والضعف، بحيث لا تعد قصيدة أو شعـراً، وبالتالـي تنـدرج قصيـدة السيـرة الذاتيـة ضمـن الأنـواع المشابهة للسيرة الذاتيـة (مثل الرواية الشخصية، والسيـرة الغيرية، وهما تفتقدان مبدأ التطابق بين المؤلف والشخصيـة الرئيسـة). والسيـرة الذاتيـة لـدى لوجـون لا تحتوي على درجات: إنها كل شيء أو لا شيء.

مـن زاوية أخـرى، فإن المقاصد في كل من الشعر والنثر متباينـة، فالشعـر يتحـرّى التأثيـر الشديـد فـي المتلقـي، ويخاطـب الوجـدان، والعاطفة مكون عضـوي من مكوناته، إن مقصده الأعلى القلب تعبيراً وتأثيراً، أما النثر فيتحرّى المنطق، ويلتمس تأييد القارئ، ويخاطب الفكر، والاستعانة بالدليـل والشاهـد عنصـر مـن عناصـر قوتـه، إن مقصـده الأعلى العقل عرضاً وإقناعاً.

هل يحول هذا التباين دون التماس سرد الذات في الشعر؟

إن النظـر إلـى فضاء السيـرة الذاتية يدلنـا على مستوى شامل للمفهوم، انتهى إليه لوجون نفسه في خلاصته: إنها صيغـة قـراءة بمقـدار ما هـي نمط كتابـة، إنها أثـر تعاقدي متغير تاريخياً.

ويمكـن أن يساعـد على هذه المقاربة انفتـاح آلية التلقي، وهي تبحث عن الذات، وضم شتات الهوية المتناثرة في أكثر مـن جنس أدبي، وتؤيـد ذلك رؤى شعرية، تحصر الشعر في تعبيره عن فكر الشاعر وذاته، ولعل حسان بن ثابت (ت: 54 هـ) مثالها القديم، حين يقول:

وإنَّ أشعرَ بيـتٍ أنت قائـلُـه
وإنما الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضُه

بيتٌ يُقال إذا أنشدتَـه: صَدَقَـا
على المجالسِ إن كَيْسًا وإن حُمُقَـا

فالشعـر -والغنائـي قصـاراه- معرض العقل فـي حالات توفيقـه، وفي حالات إخفاقـه، والبـارودي (1904م) يصرف النظّـارة عن صورته الشخصية، ويدعوهـم إلى قراءة نفسه من خلال شعره:

فانظر لقولي تجد نفسي مصوّرةً
في صفحتيه، فقولي خَطُّ تمثالي

وعلـى الطريـق ذاتـه، يحـدد شاعـر معاصـر مثـل الشابـي (1934م) أبعاد صلته بالشعر، إنه قصة الحياة، وصورة الوجود:

أنـت يـا شعـر قصـةٌ عـن حياتي
أنت يـا شعر صـورةٌ مـن وجـودي

أنــت يــا شــعــر -إن فـرحـتُ-
أغاريدي، وإن غنت الكآبةُ عودي

وعلـى أساس جوهر هذه الفكرة، اكتفـى كثير من الشعراء بالشعر، ولم يكتبوا سيرهم الذاتية، فالشعر يُغني، والقصيدة جزء من سيرة، يقول محمود درويش (ت:2008م): «ما يَعْني القارئ في سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتوبيوغرافية أو سيرة ذاتية».

والشعـر العربـي غنائـي مـن قديـم، وكما عبر عـن الذات



الجمعية، عبر عن الذات الفردية، وكشف عن أشواق النفس وتطلعاتها، وعن آلامها وانكساراتها. وعندما يحاور الشاعر ذاته، ويجعلها موضوعا؛ فإن هذا الموضوع لا يخص الشاعر وحده، وإنما يشمل الإنسان في كل زمان ومكان، فالتجربة إنسانية في مبتداها ومنتهاها، ولهذا يرى كروتشيه: «أن التعبير الذاتي في الشعر الغنائي موضوعي بطبيعته، لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية، وكأنه يتأملها في مرآة، فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره».

وكما تجمع القصيدة بين الذاتي والموضوعي في آن؛ فإن السيرة الذاتية تتخذ سبيل الشعرية أسلوباً وأداء، وتمزج بين الشعر (موطن الخيال) والحقيقة (مقصد السيرة). وهذه السبيل، وذلك المزج فحوى العنوان الدال لسيرة شاعر الألمان الشهير يوهان ولفجانج جوته (ت:1832م) «شعر وحقيقة». وينشر نزار قباني (ت: 1998م) سيرته تحت عنوان «قصتي مع الشعر»، وهو يفتتح فصلاً بعنوان «الولادة على سرير أخضر»، هكذا: «يوم ولدت في 21 آذار (مارس) 1923 في بيت من بيوت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة، وكان الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء.. الأرض وأمي حملتا في وقت واحد.. ووضعتا في وقت واحد».

وهي افتتاحية زاخرة بالمجاز، ويمكن قراءتها بمنطق الخيال الشعري، والنثر الشاعري الذي يصور سعادة الكون بهذا المولود الاستثنائي! وهو تصوير يقطر إعجاباً بالنفس، ويلامس أجواء أسطورة نرجس.

ويتقدم الشاعر غازي القصيبي (ت: 2010م) خطوة أبعد مدى في طريق مزج السيرة بالشعر، فيعنون سيرته الذاتية بعنوان «سيرة شعرية»، وظهر أن فصل سيرة الشعر -كما حاول- عن سيرة الذات من الصعوبة بمكان؛ لذا لم يجد مفراً من إيراد أجزاء من السيرة الذاتية في أماكن متفرقة من الكتاب. لكن اللافت هو ما يهدف إليه الشاعر من وضع كتابه، فيرى: «أن يكون عوناً للباحثين الذين يتعرضون على نحو أو آخر لأشعاري، ودليلاً أمام قارئ الشعر العادي يسهل له عملية السفر داخل دواويني».

وهو هدف أدخل في أفق السؤال المطروح في استهلال هذه الدراسة: هل يمكن قراءة السيرة من خلال الشعر؟ إنه يريد ببساطة أن نقرأ أشعاره من خلال هذه الإضاءات الشعرية والسردية، ولا يريد الفصل بحال بين شخصية الشاعر وشخصية الإنسان. و«سيرة شعرية» توفّر ذلك بجدارة، فالنصوص الشعرية تزاحم السرود النثرية في كل الفصول، والفصول نفسها تحمل عناوين الدواوين (مثل: أشعار من جزائر اللؤلؤ، أبيات غزل، أنت الرياض، العودة إلى الأماكن القديمة، ورود على ضفائر سناء، مرثية فارس سابق)، ويلحق بجزئي السيرة مختارات سخية من أشعاره، حتى يمكن وصف هذه السيرة بأنها قراءة تاريخية في دواوين شاعر، وهي تمثل خطوة واسعة على درب سار فيه من قبل نزار قباني في «قصتي مع الشعر»، ومن قبلهما صلاح عبدالصبور في «حياتي في الشعر» الصادر في العام 1969.

وفي حسباني أن الصلة قائمة بين السيرة والشعر من جهتين مهمتين: الأولى جهة السرد، وهو في أقرب تصوراته خطاب حكائي، يُنقل فيه الحدث من صورته الواقعية أو الخيالية إلى صورة لغوية. وصلة الشعر بالسرد والدراما عموماً، هي صلة الذاتي Subjective بالموضوعي Objective، وتستند في عراقتها إلى ازدهار الشعر

يرى لوجون أن السيرة الذاتية صيغة قراءة بمقدار ما هي نمط كتابة.. إنها أثر تعاقدي متغير تاريخياً





عند اليونان، ونشأة الدراما كانت شعرية، في المسرحية والملحمة، ثم استقلت القصيدة الغنائية. وكما أن صفة الغنائية غير كافية لحصر الغناء في هذا اللون من الشعر، فكذلك لا تنحصر صفة الموضوعية في القصة ونظمها، فالمنبت المشترك يترك ملامح مشتركة، وليس بمستبعد أن تكون أوّليات الشعر العربي المفقودة، قد استندت إلى لون من القص بدرجة أو بأخرى، وهل من المتوقع عند ذاك، أن تنأى أيام العرب، وحروبها في الجاهلية، وأمثالها ذوات الموارد القصصية، عن ديوانها الأول الشعر؟ واللوحات القصصية تجد طريقها في أشعار امرئ القيس، وجميل بن معمر، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس.. وغيرهم من شعراء ما قبل الإسلام وما بعده.

بهذه المرجعية، فإن السرد أداة (وخيار تقني)، تتجلى في الأشكال الأدبية الوصفية ومنها الشعر، وفي الأشكال السردية ومنها السيرة الذاتية. والسرد -أيضاً في تأسيس مهم- فضاء لتشكيل الهوية بوجهيها الفردي والجمعي، ومن المحمود أن تتجه الدراسات الأدبية إلى إعادة قراءة (نوعية) للمدونات الشعرية العربية، انطلاقاً من مقولات السردية، وخطابها اللساني، وهو ما سعت إليه قراءة محمود العشيري في نصوص (المفضليات)، واتخذت عنوان (الشعر سرداً). يقول: «عندما يقدم الشعر العربي سرده؛ فإنه يقدم مجمل أبعاد الذات العربية، وبنياتها الذهنية والفكرية. إنه يقدم جانباً من الهوية السردية للذات العربية».

التلاقح قائم بين الشعري والسردي، على مستويات الفعل الإبداعي، كما يتلاقح كل منهما مع فنون الرسم والتصوير، وتكنيكات السينما والمسرح والإيقاعات الشعبية، أما المقاربات التي تتعسف في التفضيل والتفاخر، وإعلان (زمن الرواية)، أو (موت الشعر)، فإنها لا تغني شيئاً، ولا تُظهر غير بقايا نزوع قبلي، وجنوح إقصائي.

أما الجهة الثانية، فهي جهة الاعتراف السيري، وفيه تتجاوز السيرة الذاتية الصدق النسبي، لتصل إلى الصدق المتوهج أو أقرب درجة إلى الصدق الحقيقي، عندما يُظهر المعترف الأدبي الخفي من جوانب حياته، ويبسط دخائل نفسه، يسرد الحقيقة انعتاقاً من عبء الكتمان. إنها تبدو لي منطقة التوهج في السرد الذاتي بألوانه المختلفة. وعند تذكر كلام برنارد شو الساخر عن اعترافات روسو؛ فإن دلالته غير خافية أيضا، يقول: «أنا من القلائل الذين قرؤوا اعترافات جان جاك روسو من بدايتها إلى نهايتها؛ أستطيع أن أشهد بأن روسو، بعد أن توقف عن مغامراته، وهو شاب وغد.. أصبح جان جاك روسو مثل غيره لا يتميز بشيء خاص». كلام شو يفضي إلى أن السيرة العادية التي تكتفي بإبراز جوانب البطولة والشرف والمجد، وذكر قائمة الأسلاف والآباء، وتفصيل الرحلات والمغامرات -وهي جوانب بالتأكيد مفيدة للتاريخ والاعتبار- ليست متميزة بالقدر الكافي، وتكتسب السيرة هذا البعد من التميز حين تقدم الإنسان شخصية واقعية من لحم ودم، تَسقط وتنهض، وتتسع للمتناقضات التي تزخر بها الحياة، وتكشف عن التقلب الفكري، والتطور الروحي للسارد الذاتي.



وفي الاعتراف يتجاوز المعترف الأدبي محاذير عدة تمنع وجود سيرة ذاتية مثالية، مثل الكذب، الخطأ، الرقابة، الإسقاط، الصمت، وإن بقيت المثالية مطلباً عسيراً في كل الأحوال، فما زالت هناك محاذير تعوق هذا المطلب مثل المغالاة، والتمويه، والتبرير، والتعديل، والنسيان.

والتخيل في الشعر حجاب وغموض وجنوح، ربما يأخذ الشعر إلى أفق مغاير، لكنه لا يمنع من الاعتراف، كما لا يمنع السرد في السيرة من التخيل لسدّ الفجوات على الأقل. الاعتراف منطقة مشتركة، وذروة يصل إليها المنشئ في كلا الفنين، ليهتف عندها المتلقي: هذا الكلام كاشف عن نفس صاحبه.

ولا يزال حديث الأستاذ العقاد عن الشاعر والحياة مبيناً لما نتوخاه في هذه السبيل، حين يرى أن مزية الشعر التي لا غنى عنها، ويختلف كل شاعر منها؛ هي الطبيعة الفنية، إنها «تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته، أيًا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشذوذ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً، لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفي فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان».

وكما يتسق حديث العقاد مع منظور التحليل النفسي، فإنه يمكن أن يتسق -بوجه أو بآخر- مع مفهوم الشخصية النفسية التي تظهر، كما يرى تودوروف في النصوص السردية متمركزة حول الدواخل النفسية لشخصية معينة، كما يمكن أن تلتقي مع فكرة التماهي السردي أو الحكائي، حيث تضيق المسافة بين الراوي والكاتب، ويحفل بها الخطاب الشعري.

إن صورة اعترافية دالة، تتسلل إلى النص السيري ربما كانت أكثر ترجمة وكشفاً، من عشرات الصفحات السيرية الخالية من تلك الصورة، إنها جوهرة ساطعة في خضم التشابه والتكرار، وإذا كانت شخصية الشاعر المتنبي تبين من خلال شعره، شخصية زاخرة بالاعتداد بالذات والزهو والكبرياء، وطموح رجل يرى نفسه «كصالح في ثمود»؛ فإن قصيدته في «الحمى» تقدم جانباً آخر حقيقياً، من الضعف الإنساني حين تجتمع عليه آلام المرض، وآلام الغربة.

وتمثل القصيدة الفراقية أو «عينية» ابن زريق البغدادي (ت: 342هـ) أنموذجاً اعترافياً فذّاً، حين تكون خلاصة مركزة لتجربة حياة، ورحلة طويلة، بعيدة في الزمان والمكان، وحين تستبد الغربة بكيان الشاعر، فيَلقى منها «كل يوم ما يُروّعه»، وحين يكون الفراق كأساً مترعة بالآلام، وضنى في القلب والجسم، وتأتي الذروة عندما يعترف الشاعر بخطئه، ولكنه خطأ لا يخلو من حكمة بالغة:

رُزِقْتُ مُلكًا فلم أُحسن سياسَتَهُ
كم قائل لي ذُقْتَ البين قلتُ له
وكلُّ من لا يسوسُ الملكَ يُخْلَعُه
الذنبُ واللهِ ذنبي لستُ أَدْفَعُه

السرد أداة تتجلى في الأشكال الأدبية الوصفية ومنها الشعر.. ومن الجيد أن تتجه الدراسات الأدبية إلى إعادة قراءة للمدونات الشعرية العربية

حتمية التفكير المنطقي والعبث الماركسي

تباريح



أبو عبدالرحمن
ابن عقيل الظاهري

قال أبو عبدالرحمن: يندرج في التفكير المنطقي عبارات من معطيات العلم الحديث، مثل: القوى الكهربائية، والطاقة الذرية؛ فيتضح من هذا أن التفكير المنطقي تلخيص لمعطيات العلم الحديث. وهم يصفون إدراك تلك المعطيات بأنها آتية بواسطة النشاط الذهني، وهذا تحصيل حاصل، فكل إدراك لمعطىً حسي مباشر كلون التفاحة أو الثوب، أو غير مباشر كلون بطن التفاحة، ولون حبيباتها الداخلية، وقيمتها الغذائية.. إلخ؛ لن يكون إلا بنشاط عقلي، (ومن قوى العقل الذهن) قبل العصر الحديث وبعده إلى أن تقوم الساعة. وبالتحليل والتركيب تتنوع إدراكات العقل، فالتحليل هو التقسيم العقلي للشيء إلى عناصر لمعرفة أهمية العنصر، وانتقاء الجوهري. والتركيب ربط أجزاء جوانب الظاهرة، لفهمها في كليتها. ولا يجوز أن يقال: (إن تجريد الأفكار أفقر من المدركات الحسية المباشرة)؛ لأن أبسط الأفكار تعكس الطبيعة بشكل أكثر عمقاً وكمالاً وصدقاً؛ ولأنها تعكس الجوانب الداخلية التي ليست في متناول المعرفة الحسية المباشرة. والانتقال من الحسي إلى المجرد يمثل قفزةً جدليةً في عملية المعرفة من الأدنى إلى الأعلى، أي من التحليل إلى التركيب.

قال أبو عبدالرحمن: والنشاط العملي هو المحور في جدلية المعرفة الماركسية. ولنعرف مدى أمانة الدعاوى الماركسية مع المعرفة؛ يجب أن نبين الهدف الذي هو غاية المعرفة، وهو التقدم بالمعرفة من الجهل إلى العلم، ومن المعرفة الناقصة إلى معرفة أكمل وأدق. إذن ليست غاية المعرفة معرفة الموجود فقط؛ بل مهمتها اكتشاف أشياء ليست جاهزةً ولا متاحة في الطبيعة مباشرةً، وتلك أحكام استنتاجية. وموجز الفلسفة الماركسية في نظرية المعرفة ألخصها بأمانة من كتاب (أصول الفلسفة الماركسية) تأليف (ف.ج. أفاناسييف)، ومن كتاب (المادية الجدلية) لمؤلفين سوفياتيين. وعمدة هؤلاء كتاب (الأعمال الكاملة) تأليف (لينين). وهؤلاء الماركسيون بدلالة مصادرهم تلك؛ يحسنون الخطب، ويعز عليهم التفلسف، بسبب الإصرار على فكرة الإلحاد التي أصبحت شرطاً لكل تفكير ماركسي. ولو قدم هذا التفلسف الساذج طالب في مراحل الدراسة الأولية لوجب أن يكوى لسانه حتى لا يحلم بمثل هذا التفلسف الغبي في مقتبل عمره. بيد أن مثل هذا الأسلوب سينفر عشاق الحقيقة ممن يريد أن يلمس حيثيات دارس الفلسفة الماركسية، قبل أن يقرأ نتائج دراسته. وإنني فاعل هذا إن شاء الله تعالى، ممهداً بأمور عامة هي:

أولاً: أن التفوق المادي الذي حققته دول الماركسية، ليس هو نتيجة جدلية المعرفة التي شرحتها الفلسفة الماركسية؛ وإنما هو نتيجة لنظرية المعرفة الصحيحة، ذات الشروط والعناصر الحقيقية الأكيدة المتجاهلة (بصيغة اسم المفعول)، المهضومة في التفلسف الشيوعي.

ثانياً: أن التفوق المادي الراهن في القوة العسكرية والمعدات الحربية، وحسب؛ ليس هو صفة لذي التفكير الماركسي؛ بل ينازعهم ويتفوق عليهم أحياناً من عوالم أمريكا وأوروبا، من ليست فلسفته في المعرفة فلسفةً ماركسية.

ثالثاً: أن التفوق المادي الذي يتصف به الماركسي وغيره، ممارسةً حرفةً ومهارةً؛ يحصلها الإنسان بالدراسة والممارسة ممن هو متوسط الذكاء وعاديه؛ لأن العالم في مختبره ليس من الشرط أن يكون أقوى فكراً وأحسن نظراً من صعاليك الأدب الذين لم يموضعوا تفكيرهم لما هو ذو أثر مادي. والتفوق المادي إذا نظر في إعجازه من ناحية نظرية المعرفة؛ فالعبرة برائد الفكرة من الفرض والنظرية إلى الملاحظة إلى التجربة إلى صياغة الإنجاز في تعبير منطقي. ورواد التفكير سواء أكانوا شيوعيين أم يهوداً أم نصارى أم مسلمين أم عباد عجل؛ لم يحققوا نظريةً علمية، ولا تجربة عملية إلا من خلال المعرفة البشرية التي فطر الله الخلق عليها بشروطها

وعناصرها الطبيعية المسقطة في نظام التفكير الشيوعي عن فلسفة المعرفة. وهذا ما سأبرهن عليه إن شاء الله تعالى، مؤكداً أن نظرية المعرفة التي يؤمن بها المسلمون هي الأسعد بالشاهد من كل نظرية علمية عملية أثبتها العلم الحديث.

رابعاً: أن (ماركس) أولى النظرية الاقتصادية بكتابه (رأس المال) ما لم يوله سابقوه من تفلسف نظري، حتى شطح عامداً وفق مخطط ماسوني إلى جعل (الإنتاج المادي) أم الحقائق في الوجود، وأن المجتمع البشري الضعيف المربوب هو المهيمن، والمصرف المبدع! وأما إذا ردت القضية الاقتصادية إلى مكانها الطبيعي، لتكون إحدى قضايا الوجود لا جميعها؛ فإن التفكير ينعتق من النظرة الماركسية المتحجرة.

خامساً: أن كثيراً مما سردته من جدلية المعرفة الماركسية صحيح حقيقي، باعتباره أحد عناصر المعرفة البشرية؛ وإنما الحيف في اعتباره جميع عناصرها. والفلسفة الماركسية في نظرية المعرفة انقلاب على الفلسفة المثالية التي تغلب ذاتية المعرفة، (والمراد بالذاتية عندهم الحس الوجداني في النفس)، فتقر في نفسها معرفة الإنسان الفردية، وتؤمن بملهم للمعرفة تسميه (الفكرة المطلقة)، أو (الروح الشامل)، وهما تعبيران وثنيان عن مانح الوجود والمعرفة، ربنا جل جلاله. والفلسفة الماركسية في زعمها تعديل للفلسفة التجريبية التي تسقط دور التفكير المجرد في المعرفة.

قال أبو عبدالرحمن: وحقيقة الأمر أن الماركسية أسقطت هذا الدور أيضاً، والفلسفة الماركسية افتراء محض على الفلسفة العقلية التي ترى أن المبادئ الفطرية شرط لكل معرفة. وفي تعريف الشيوعيين أن المعرفة هي: (الانعكاس الإيجابي الهادف للعالم الموضوعي، وقوانينه في نفس الإنسان). وهذا تعريف لبعض المعرفة، وليس تعريفاً للمعرفة في عمومها. والقصور في هذا التعريف آت من جهتين:

أولاهما: أن (العالم الموضوعي) هو ما كان خارج النفس، والإنسان قد يعرف شيئاً من أسرار نفسه. والواقع أن المعرفة هي (الصورة الحاصلة في عقل الإنسان التي يتذكرها إذا شاء)، فمن ليس في ذهنه صورة عن شيء فليس عارفاً ذلك الشيء. وأما كون تلك الصورة وهمية أو ناقصة؛ فذلك يتعلق بأنواع المعرفة لا بتعريفها، وإنما يعرف الشيء بالعنصر الذي يجمع أنواعه.

وثانيتهما: أن (العالمُ الموضوعي)، (الضم في مثل هذا دائماً على الحكاية)؛ في عرف الماركسيين والتجريبيين هو ما تم الإحساس به. والعالم الموضوعي بهذا التعريف ليس مصدراً للمعرفة؛ لأننا لا نعرف ما لم يتم الإحساس به بعد؛ وإنما هو مصدر لأحكام المعرفة، أي المعرفة بالواقع المغيب. إن الشيوعي حينما يقول: (العالم الخارجي المحيط بالإنسان هو مصدر معرفة الإنسان، وهو المصدر الوحيد)؛ إنما يقصد ما تم الإحساس به، ولهذا رفضوا الإيمان بالواقع المغيب من أحوال يدركها الإنسان بعد الموت وقبيل الموت عندما يكون بصره حديداً. وللحيطة من مغالطات الفكر الشيوعي؛ ألح على الملاحظات التالية:

أ- أن العالم الخارجي ليس هو ما تم الإحساس به؛ وإنما هو الواقع المحسوس، والواقع المغيب. والإيمان بواقع مغيب تحتمه أشياء كثيرة، منها: أنه لا يزال يستجد للعالم الحديث وقائع مغيبة، ولهذا لم يعد مجال لاحتمال نفي وجود عالم مغيب. وإذا كان العلم الحديث يزعم أنه رسم خارطة لقشرة الكوكب الأرضي محددة بالسنتيمتر، وأنه أحصى قياساً استدلالياً لمسافة ما بيننا وبين القمر أو المريخ.. إلخ؛ فأنّى له الزعم برسم خارطة لهذا الكون بأجمعه؟ بل أنّى له الجزم بانتهاء الكون عند عدد من الأفلاك يدعي إحصاءها، وإن بلغت الملايين والبلايين. وأما المسلم المؤمن بأن وجوده وعقله منحة من ربه؛ فيؤمن إيماناً علمياً عملياً بعظمة خلق الله، وأن هذا الكوكب الأرضي يساوي واحداً من عشرة قصور

في الجنة ينعم بها ربنا على آخر أهل الجنة خروجاً من النار، كما صح بذلك الحديث الصحيح. ويؤمن بأن الله منذ خلق البيت المعمور جعل سبعين ألف ملك يطوفون به في اليوم، ولا يعودون إليه مرة أخرى، ولا يعلم عظمة الملائكة إلا خالقهم، ولا يعلم عظمة الكون الذي قبضته في يد الرحمن إلا هو جل جلاله الخالق الأعظم. فمن هذه التصورات المأخوذة من النص؛ علمنا أن الكوكب الأرضي العظيم في تصورنا إنما يساوي ذرة في كون الله. ثم جاء العلم الحديث وآمن بملايين الأفلاك التي أثبتها المجهر، فعلمنا أن ما آمن به العلم الحديث من ملايين الأفلاك إنما هو يسبح في الفضاء دون السماء الدنيا؛ لأن السماء الدنيا غير مأذون للبشر بدخولها إلا بإذن من الرحمن، كالإذن برفع الأنبياء عليهم صلوات الله وسلامه وبركاته بعد موتهم، وهكذا أرواح الشهداء رضي الله عنهم. وما دون السماء الدنيا من الأفلاك، مما لم تبلغه حيلة العلم الحديث؛ هو فوق قدرة الإحصاء البشري. وإنما أوجه هذا الكلام للمؤمنين، وأما الملاحدة فحسبي أن يقال لهم: إذا لم تحصوا لنا ببرهان علمي هذا الكون، وتحددوه بالكم والكيف؛ فلا يحق لكم ببراهين العلم الحديث نفسه أن تسقطوا من تصوركم وجود العالم المغيب.

ب- أن (العالم الخارجي) بمعنى ما تم الإحساس به، هو مصدر لمعرفتنا بلا ريب. وكونه مصدراً لمعرفتنا لا يعني أنه جميع معرفتنا؛ بل يعني أنه بعض معرفتنا، وأنه مصدر معرفتنا بما عرفنا وجوده من الواقع المغيب. وأن الإحساس معرفة حسية، وفي نفس الوقت هو أحد عناصر المعرفة البرهانية التي يعرف بها غير المحسوس.

قال أبو عبدالرحمن: في تقنين الماركسيين أن خبرة المجتمع الإنساني هي المصدر للانعكاس الإيجابي، أي المعرفة الحقيقية. وينقض هذه الدعوى أنه يوجد للفرد معارف حقيقية لا تستند إلى خبرة البشرية على الرغم من وجودها، لخفائها عنه، أو عجزه عن استيعابها. وغاية ما يقال: إن الخبرة البشرية من أهم أسباب المعرفة الحقيقية، وليست سببها الوحيد المشروط. وإذا كانت (الخبرة البشرية) التي تستند إليها المعرفة الإيجابية هي الإنتاج المادي؛ فهذا يعني أن الإنتاج المادي هو الإنتاج للخبرة البشرية! وليس هذا سوى تأليه للبشر بلا ريب، وهو يدفع بأمور:

أولها: أن الإنتاج المادي موضوع لمعرفة بشرية، وليس مؤسساً لكل معرفة بشرية، كما أنه مصدر لمعرفة بشرية وليس مصدراً لكل معرفة بشرية. وبيان ذلك أن الإنتاج المادي من خبرة البشر؛ جزء من العالم المحسوس، وإنما المصدر لأحكام المعرفة هو العالم المحسوس كله.

وثانيها: أن الإنتاج المادي حصر للوجود، وليس حصراً لكل موجود.

وثالثها: أن المعرفة البشرية أسبق من الإنتاج المادي، وإنما استجدت المعرفة بإنتاج مادي، لأنه استجد شيء من الوجود. فالماركسيون لم يفرقوا بين وجود ملكة المعرفة وبين إضافة موجود تجدد وجوده.

ورابعها: أننا لم نعرف بأن الإنتاج المادي موجود إلا بأصول المعرفة التي نعرف بها وجود الأشياء قبل وجود الإنتاج المادي. وأما وسائل المعرفة المستجدة من الميكروسكوبات وصواريخ الفضاء فتدل على تجدد موجودات، ولكنها لا تدل على أن ما استجد ويستجد هو معيار المعرفة الإيجابية. وأن المعرفة بغيرها لا تصح لأمور، منها: أن الرسول صلى الله عليه وسلم، (وهو لا يملك مجاهر من صناعة البشر)؛ جاء بأخبار لا تزال المجاهر عاجزة عن إدراكها، وبأخبار لم تعرف إلا بالمجهر وصواريخ الفضاء، كالخبر عمن يصعد في السماء منذ مجاوزته الجاذبية؛ فكل هذا وجود ثابت بالخبر الشرعي في دين المسلمين بالنقل المتواتر. ومنها أن فاعلية المجاهر في التقريب والاستكشاف محصلة من ملكات معرفة البشر في حسهم وعقولهم ومن براعة حرفتهم بأيديهم وحركاتهم، و من موجود مخلوق من حديد وحجر ورمل.. إلخ. والإنسان لم يخلق مواهبه الجسمية والعقلية، ولم يخلق مواد المصنوعات. وما صنعه الإنسان أو عرفه بمجاهره؛ لم يستقل عما وهبه الله إياه من حس وحركة وعقل، ولم يستقل عما أوجده الله له من مادة. والإيمان بفاعلية المجهر مشروط بما تقره ملكة المعرفة البشرية قبل أن يصنع المجهر.

قال أبو عبدالرحمن: ومن المغالطة قولهم: (الممارسة هي بدء عملية المعرفة وأساسها ومعيارها)؛ والصواب أن الممارسة هي بدء إخضاع الشيء للمعرفة سلباً وإيجاباً. وهناك معارف تأتي منحةً بدون ممارسة؛ إلا أن الماركسيين لكفرهم لا تتسع صدورهم لهذا، ولهذا مجال آخر من

الحديث. والممارسة هي بدء استخدام عملية المعرفة، فعملية المعرفة نفسها مخلوقة موجودة في الإنسان قبل أن يمارس استخدامها. وعلى هذا لا تكون الممارسة أساساً للمعرفة، وأيضاً فليست الممارسة معياراً للمعرفة؛ ولكنها إحدى الوسائل. والمعيار لصحة المعرفة قوانين العقل الفطرية، وحينئذ تكون الممارسة موضوعاً للمعرفة لا معياراً. ولا ريب أن هدف المعرفة هو تشكيل فكرة صحيحة عن الواقع؛ ولكن ليس من شرط الصحة معاينة الموجود أو معاينة إحدى كيفياته؛ وإنما يعني: معاينة الموجود، أو العلم بوجوده دون معاينته، أو معاينة الكيفية، أو العلم بوجودها. وليس من المسلم به قول الشيوعيين: (إن المعرفة مجرد نشاط نظري إذا لم تلتحم بالخبرة الاجتماعية)؛ بل هي مجرد نشاط نظري برهاني إذا لم يشهد لها الواقع المحسوس، (وهو أشمل من الخبرة الاجتماعية). وبشهادة العالم المحسوس ننطلق إلى معرفة جديدة بواقع محسوس، أو واقع مغيب. ووصف المعرفة بأنها نظرية؛ لا يعني أنها غير حقيقية، وأن الحقيقة لا تكون إلا من المعرفة الحسية، لأن العلم النظري هو المعيار لصحة المعرفة الحسية؛ وإنما يعني ذلك أن المعرفة معرفتان: معرفة نظرية حسية، لأن المعروف محسوسة كيفيته؛ أو هو نفسه كافة، أو أن معرفته نظرية اضطرارية، لأن المعروف معلوم وجوده، أو وجود كيفيته، وإن لم يتم الإحساس به في نفسه أو كيفيته. ويزعم الحسيون بما فيهم التجريبيون والماركسيون أن المعرفة تبدأ بالإحساس.

قال أبو عبدالرحمن: لا أعلم لهم حجة إلا تعميق ما زعمه (جون لوك) بأن العقل صفحة بيضاء والحس ينقش فيها معارفه. أي أنه ليس في العقل معرفةً فطرية أولية، وأن مبادئ الفكر وقوانينه مستفادة بالحس. ونقاش الفلاسفة في هذا طويل مستهلك، وموجز دعواهم: أن قانوناً عقلياً كالقول (بأن لكل شيء سبباً) لم يكن قانوناً عقلياً إلا بعد معاينة اطراد الأحداث مع أسبابها. والواقع أن الاطراد أكد القانون ولم يؤسسه؛ لأن كل مفكر في أول تمييزه يحتكم إلى هذا القانون، قبل أن تكون له الخبرة الحسية الكاملة. كما أن كل مفكر طيلة عمره مشدود بهذا القانون على الرغم من أنه لم يحص الأسباب والمسببات في كون الله بحسه. ولا يزال ولن يزال مبدأ السببية شرطاً في صحة التجربة، ومعياراً للملاحظة، ودافعاً إلى إعمال الفرض والنظرية. ويخلط التجريبيون، بما فيهم الماركسيون؛ مذهبهم بنظرية مثالية على الرغم مما بين المذهبين من بون شاسع. فيزعمون أن الانعكاس الذهني بواسطة الإحساس صورة مثالية لا تنتمي إلى الخارج؛ بل تنتمي إلى النفس العارفة. وهذا وهم وقع فيه عشرات الفلاسفة، لأنه يلزم من هذا المذهب أن الذهن أوجد هذه الصورة ولم يكتسبها، وأن هذه الصورة لا وجود لها في الخارج! بينما الواقع أنه ينطبع في الذهن صور وهمية وصور حقيقية؛ ولكن العقل يفحص المحسوس ووسائل الإحساس، ويفرق بين الحقيقي والوهمي. وأما تمثيل الماركسيين باختلاف الانطباع لدى مصغيين إلى سيمفونيين؛ فهو تمثيل غير موفق لعدد من الأمور، أولها: أن هذا الاختلاف اختلاف في الفهم بواسطة الحكم الجمالي لا الحكم المنطقي، وليس اختلافاً في الإحساس بالصوت. والخلاف هنا عن الانطباع الحسي لا الحكم الجمالي، وخير مثال ما ذكره أبوحامد الغزالي وغيره رحمهم الله تعالى؛ وهو أننا لا نرى انتقال الشمس بالثانية، ولكننا ندركه بقياس الظل؛ فهذا يوهم أن الإحساس لا يمثل الواقع بدقة، وأوضح منه تمثيل المعاصرين برؤية لوحة الخشب ملساء مع أنها بالمجهر ألياف.

قال أبو عبدالرحمن: هذا غير معكر، ولا يعني أن انطباع الإحساس وهمي؛ بل يعني أن حقيقة الماصة أنها ملساء برؤية العين المجردة، وأنها ألياف برؤية المجهر؛ وكلتا الرؤيتين حقيقيتان. وإذن فثمة فرق بين قولهم: (الحس يدرك الواقع كما يتبدى له)؛ وبين قولهم: صورة الذهن ذاتية، (يريدون أنها صورة في نفسها ولا تعني شيئاً في الخارج). وهذا مصداق ما أخبرنا به خالقنا خالق الحس والمحسوس جل جلاله: إن الناس يعلمون ظاهراً من الحياة الدنيا. وجعل الماركسيون الإدراك الحسي مرحلةً تلي الإحساس؛ والواقع أن الإحساس هو نفسه الإدراك الحسي. غاية ما هنالك: أن الإحساس، (وهو نفسه الإدراك الحسي)؛ يكون إدراكاً لجانب كانطباع الذهن عن شكل التفاحة، ويكون إدراكاً لعدد من الجوانب كإدراك شكل التفاحة ولونها ورائحتها وطعمها وملمسها. وإلى لقاء في الشهر القادم إن شاء الله تعالى، والله المستعان.



أَوَزار

إبراهيم مضواح الألمعي: أبها

قرر أن يتجنب كلَّ ما يقرِّبه من التشبه بـ(الكفار)، امتثالاً لدعوة خطيب الجمعة الذي ساق أدلة تحريم التشبه بصوته الجهوري المؤثر، مشـفوعة بالشـروح والأمثلـة، كان حاسـماً ولا يُحب التسويف؛ عمد إلى صندوق النفايات بجوار المسجد، فألقى فيه نظارته الإيطالية، وقلمه الياباني، وساعته السويسرية، وهاتفه الفنلندي، وشماغه الإنجليزي، وخلع نعليه الكوريتين، وألقاهما في الصندوق، تأمل مفتاح سـيارته الأمريكية، نظر إليها نظرة حيرة وتردد، ترك المفتاح بجوار الصندوق، فكر في ثوبه، فهو متأكد أن قماشه لم يُصنع في بلاد المسلمين، وإن لم يكن يعرف مصدره تماماً، خلعه بحزم وألقاه في الصندوق، وألحق به فنيلته الداخلية، لم يفكر في خلع سرواله (الصيني) فلديه من الفقه ما يجعله يحتمل أخف الضررين..

شـعر أنّه قـد تخفـف مـن أوزارٍ كانت تطوقـه، تنـاول مفتاح السـيارة، فكر أن يلقيه فـي الصندوق، ولكـن ثمنها الباهظ الذي يقتطعه البنك من مرتبه الشهري، جعله يتردد، ثم إنها مسـجلة باسـمه، ولا بُدَّ أن يتخلص منها بطريقة رسـمية، لم يكـن ينوي اسـتخدامها، ولكنه حمل المفتـاح وغادر متوجهاً إلى بيته، متخففاً من كل الأوزار، عدا ما ألجأته الضرورة إليه..

كانـت أنظـارُ الناس تحاصـره، ولكنه لـم يكن يأبـه لأحد، حتى للمتسـول الذي وقف بجواره يرمقه بدهشـة، ترك الصندوق وراءه ومشـى بعزة قاصداً بيته، يؤذي عينيه وهجُ الشمس، شـعر بوقدة الأسـفلت تحت قدميه، قاوم ومشـى خطوات، شـعر أن قدميـه تحترقان فعـلاً، الحرارة لا تطـاق، أخذ يتقافز كمن يمشـي على صفيح سـاخن، عاد بخطوات مضطربة نحو الصنـدوق ليأخذ حذاءه، يناوب بيـن قدميه الموجعتين، يفتش في الصندوق الفارغ من كل الأوزار.



WEIMAR EN EXIL
Histoire du Cinéma Français

سلالة رواية في السيرة الذاتية لباتريك موديانو



رشا عدلي: مصر

كان فوز الكاتب الفرنسي باتريك موديانو بجائزة نوبل للآداب في عام 2015 مفاجأة ليس للجمهور وحده ولكن له أيضاً فقد صرح بعدها أنه لم يكن يتوقعها البتة، فباتريك موديانو الذي يمارس الكتابة منذ ستينات القرن الماضي ويعد كاتباً غزير الإنتاج وحصل على عدة جوائز، لم يحظ بشهرة كبيرة، وذلك يرجع في المقام الأول لأسلوبه في الكتابة الذي لا يفهمه البعض ولا يروق للكثيرين، ومع الكاتب الفرنسي ليس هناك من وسط إما أن تقع في عشقه ويصيبك هوس بما يكتبه وإما أن تقرر عدم القراءة له مرة أخرى فليس هناك مناطق وسط أو احتمالات، على العكس فمن أصابه الهوس بكتابة موديانو ودخل في قائمة الموديانية وهي صفة اتسمت بها كتابة باتريك موديانو يأمل دائماً أن عمله الجديد يكون بمثابة أعماله السابقة، والموديانية تعني البحث عبر الزمن عن أشخاص وأماكن، فهي كتابة الذاكرة ولا يعني فيها موديانو بالجمل ذات النفس الطويل بل عباراته سريعة وجمله مقتضبة، إنها ما يطلق عليها الكتابة الشذرية.

وللأسف لم يجد موديانو جمهوراً له وسط القراء العرب فهم قليلون جداً لأن القارئ العربي بشكل عام يفضل تكثيف المادة السردية والزخرفة التعبيرية وهذا ما لا يجيده موديانو، وتعد أعمال باتريك موديانو كما لو أنها منبثقة من عمل واحد وخرجت من رحم الفكرة الأولى فأبطاله وشخوص رواياته والبلاد والشوارع والأماكن تكاد تكون واحدة مع اختلاف الأسماء والقصة، واعتاد قارئه على أن يصحبه الكاتب في جولة عبر الزمن للبحث عن شيء ما أو شخص ما، وخلال رحلة البحث سيعرفه الكاتب على أسماء كثيرة لشخوص كثيرة يمر عليها مرور الكرام ولن يتوقف الكاتب عندها أبداً، إنهم كما يطلق عليهم (كعابرين ردهات محطات القطارات لا نتوقف عندهم أبداً) ومؤخراً صدرت السيرة الذاتية لباتريك موديانو التي أطلق عليها (سلالة رواية في السيرة الذاتية) ولم يصنفها كسيرة ذاتية كالمتعارف عليها فهو يقول إن السيرة الذاتية لا تصلح إلا إذا راودها الأدب، وكشفت السيرة الذاتية للكاتب الفرنسي عن أنه في كل ما كتب من كتب لم يكتب سوى نفسه وذكرياته، فالهوية التي يبحث عنها دائماً هي هويته الضالة، والأماكن المبعثرة هي الأماكن الكثيرة التي وجد بها يوماً ولم يترك فيها أي أثر أو علامة لأن إقامته كانت عابرة دائماً وشخوص رواياته هم أنفسهم من مروا في حياته مرور الكرام ولم يتركوا أي بصمة أو صفة، وعلى مدار صفحات الكتاب يصحبنا معه لرحلة عبر سنوات حياته يدعونا لنلقي نظرة من نافذة عمره على بعض المحطات دون أن يدعونا للدخول أو الجلوس دون تعمق في سرد الأحداث أو دقة في التفاصيل، الأمر أشبه بمفكرة يكتب فيها العناوين بخطوط عريضة و وصف ذلك قائلاً: (أكتب هذا الكتاب كمن يحرر محضراً أو سيرة شخصية بصفة توثيقية ربما للانتهاء من حياة لم تكن تخصني) عانى الكاتب من حياة مفككة ونشأ في أسرة لا تريده، في البداية يعرفنا على عائلته (أبي يهودي ولا أعرف حقيقة ما تعنيه هذه الكلمة لأبي غير أنها مدرجة في الهوية) (أمي فتاة جميلة وجافة القلب أهداها خطيبها كلباً من نوع تشوشو ولكنها تخلصت منه سريعاً كما تخلصت مني وانتحر الكلب بأن رمى نفسه من النافذة هناك صورة أو اثنتان للكلب و لابد من الإقرار أن له تأثيراً عظيماً في نفسي). كانت أمه ممثلة مسرح درجة ثانية كل همها الأدوار المسرحية وعملها وحياتها الخاصة وكان أبوه يعمل بالسوق السوداء في أعمال تجارية مشبوهة مع رجال يصفهم الكاتب بأنهم غير مريحين بمظاهر غريبة، كانت حياة أبيه وأمه الزوجية فاشلة فانفصلوا و وجد كل منهم حياته الخاصة، أودعوا موديانو وأخيه مدارس داخلية خاصة ليزيحوا عبئهما عنهما وفي العطلات الصيفية كان

المدرسة الداخلية تعد جحيم موديانو الأعظم.. يصفها: (البرودة التي تغلف أركانها والأسرة ذات الرائحة النتنة والحارس الذي يحمل في يده كشافاً ويتجول ليلاً ليطمئن أن التلاميذ في أسرتهم)



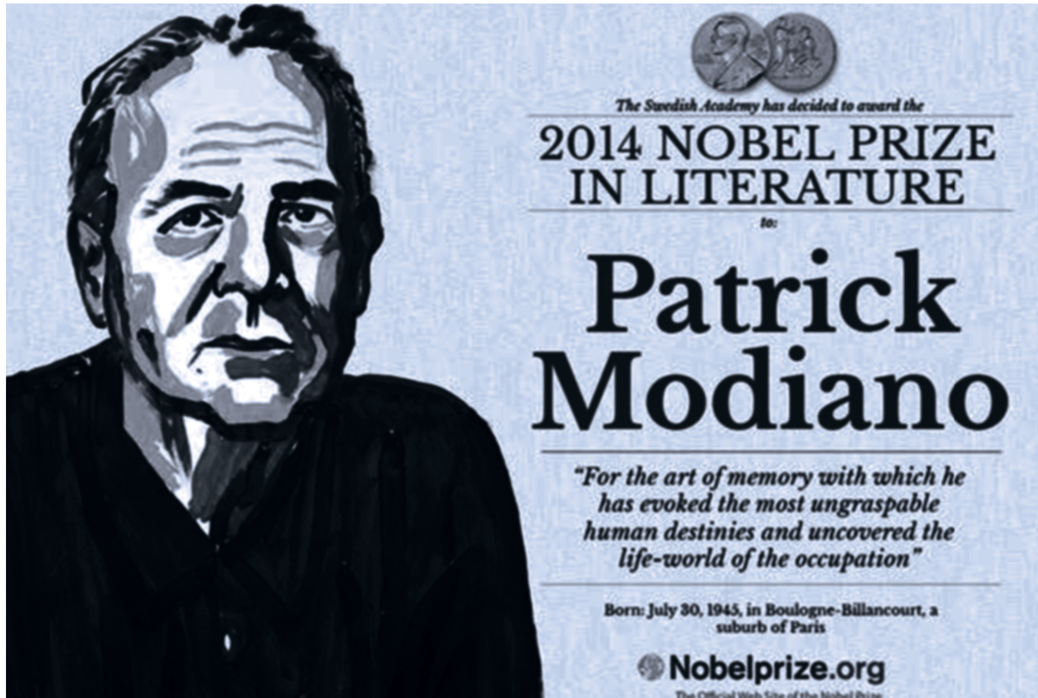
يقضوها عند بعض الأصدقاء أو الأقارب، ذكر الكاتب أسماء كثيرة في الكتاب لأصدقاء أبيه وأمه منهم شخصيات عامة ومشهورة ومتورطة في حوادث سياسية مثل المهدي وحادثة اغتياله الشهيرة التي دارت حولها أحداث روايته عشب الليالي.. وبالإضافة لفقده للأمان والحنان العائلي فقد عانى موديانو أيضاً من فقر مدقع وبخاصة بعد انتهائه من دراسته الثانوية وذهابه للإقامة مع أمه التي كانت لا تملك قوت يومها وتلح عليه في طلب الأموال من والده، فيذكر الكاتب واقعة ذهابه لأبيه الذي كان يسكن في المبنى نفسه ويلح عليه في طلب المال وعندما يرفض تهدده زوجة أبيه بطلب الشرطة له ويعاتب موديانو والده في أحد الخطابات قائلاً: (كنت دائماً تريد التخلص مني في المدارس الداخلية وعند الأهل والأصدقاء وفي الجيش وحتى بالحبس) كان والده صارماً معه لم يحدث أن حدث حوار خاص بينهما. ويقول موديانو إنه كان يهتم بمستقبله ويهمه أن يحصل على شهادة عليا ليحقق به ما لم يستطع أن يحققه لنفسه فالتحق موديانو بالجامعة إرضاء لوالده ولكنه لم يحضر دروسه قط، ويندم موديانو على علاقته الفضة به (لو كنت عرفته بعد ذلك بعشر سنوات لم تكن حصلت بيننا أدنى مشكلات كان سيستمتع بحديثي له عن الأدب وكنت سأسأله عن مشروعاته وصفقاته الغامضة هكذا في حياة أخرى كنا سنسير جنباً إلى جنب) أثرت حياة موديانو على كتاباته بشكل كبير فهذه الشخوص الكثيرة التي نجدها في رواياته هم نفسهم الأشخاص الذين وصفهم في مذكراته قائلاً: (في الشوارع والأحياء والأماكن أقابل أناساً بلا وزن مريبين أحياناً.. ولا نعرف أبداً مصائرهم هذا إذا كان لهم مصائر) المدرسة الداخلية غالباً جاء ذكرها في معظم أعماله أنها جحيم موديانو الأعظم التي يصفها قائلاً: (البرودة التي تغلف أركانها والأسرة ذات الرائحة النتنة والحارس الذي يحمل في يده كشافاً ويتجول ليلاً ليطمئن أن التلاميذ في أسرتهم) ودائماً القطار الليلي الذي يستقله في السفر عبر المدن، الشخوص الذين قابلهم في حياته لم يكن لهم أي دور أو أثر في الحياة إنهم تماماً كشخوص رواياته مجرد أسماء واهية، وأصبح من المفهوم الآن لما كل هذه الشوارع الباريسية والمدن الفرنسية المختلفة التي يذهب بنا إليها فهو قضى عمره ما بين شارع وآخر ومدينة وأخرى يسير بلا هدف باحثاً عن مأوى وعن حياة، كان الكاتب صريحاً لحد كبير مع جمهوره في هذا الكتاب الذي احتوى على اعترافات لم يخجل الكاتب أن يذكرها وهي أنه لشدة الجوع والحاجة اضطر أن يسرق بعض الكتب ويقوم ببيعها ليشتري الغذاء له ولأمه التي أقدمت هي الأخرى على فعل نفس الشيء للحصول على الطعام، تتكاثف الأحداث

(كلب تائه بلا مأوى يبحث عن سلالة) عنوان سلالة موديانو حين يحاول الاندساس داخل سلالة



بيـن عام 1957 وحتـى عام 1964 وهو فـي المرحلة الثانوية ويقص علينا الرسائـل التي تداولت بينه وبيـن والده وآخر خطـاب له استلمه منه كان يوبخـه فيه عن عدم احترامه له وعدم تنفيذ أوامره بالانضمام للجيش. ويذكر الكاتب أنه لم يـره مجدداً بعد هـذه الرسالة حادة اللهجة، ويختتم الكاتب أحداث حياته عند نقطة البداية الحقيقية له عندما وافقت دار النشـر على نشـر أول عمل روائي له وهو بعد في الحادي والعشرين من عمره وكأن كل ما مضى من أحداث حياته لم يتعـد كونـه إرهاصات أحـلام لا أكثر، والمرحلـة الثانية في حياته كانت الأهم لم يتطرق إليها في السرد ومن الملاحظ أن الكاتـب أحاط قصة وفاة شقيقه الذي تقاسم معه سنوات مـن طفولتـه بكثير مـن الصمـت وكأنه لا يريـد أن يحجمه فـي هـذه الذكريـات والأحـداث المربكـة المتوتـرة، بينمـا الشخصيـة الوحيـدة التـي ذكرهـا الكاتـب بعرفـان في هذه المرحلـة مـن حياته هـو الشاعر (ريمـون كونو) الـذي آمن بموهبته وساعده في نشر كتابه الأول حيث كان يعمل في دار نشر غاليمار واستقبل الكاتب الشاب آنذاك في مكتبه قائلاً لـه: (إنك كاتب يا سيدي). ويختتم الكاتب مذكراته واصفاً انتهـاء هـذه المرحلة مـن حياته: (في ذلـك المساء شعرت بنفسي خفيفاً لأول مرة في حياتي، التهديد الذي كان يلقي بظله عليّ طوال تلك السنوات فيرغمني على البقاء مترصداً دوماً ذلك التهديد تبدد في هواء باريس أبحرت قبل أن ينهار الجسـر العائم المنخور بالسوس كان قـد آن الأوان). وقتها فقـط عثر الكاتب على نفسـه و وضع قدمه على أول درج في الحيـاة وفـي إحدى جمله عبر الكاتـب متسائلاً: (وانقضت الأيـام والأشهر والفصول أود أحياناً لو أعود بالزمن وأعيش مـن جديـد كل تلك السنـوات أفضل مما عشتهـا ولكن كيف السبيـل إلى ذلـك؟) وفي اعتقـادي أن موديانو وجد السبيل إلى ذلك من خلال رواياته التي يسير فيها دوماً في الاتجاه العكسـي للزمن عن طريق استحضار الذكريات، لذلك دوماً ما تعاود الشخصيات والأماكن الظهور في أعماله؛ ما يُعطي انطباعاً لكثيرين بأنه يكتب الرواية نفسها من جديد وتلك وجهـة نظر لا يُنكرها موديانو الـذي صرح قائلاً: (اعتقدت بأنني سأقوم بكتابـة الروايات بطريقة مستمـرة، في فترات مُتعاقبـة مـن النسيـان، ولكـن فـي كثير مـن الأحيـان، تظل الوجوه هي نفسها الوجوه، الأسماء نفسها وكذلك الأماكن، والجُمَـل نفسها تتكـرَّر من واحدة إلى أخـرى، مثل الأنماط فـي نسيـج واحـد). اختـار الكاتـب لسيرتـه الذاتيـة عنـوان سلالـة فهو يشبه (كلـب تائه بلا مأوى يبحـث عن سلالة) ويحـاول الاندساس داخـل سلالـة أي سلالـة وخيبـت هذه السيـرة الذاتيـة آمـال قرائه وقـراء البعض مـن محبي أدب السيـرة الذاتيـة فكانت أقصر وأكثف سيـرة ذاتية كتبت على الإطـلاق وقـد صدر العمل حديثاً عن دار غاليمار الفرنسية وقامت بنشره دار كلمة للترجمة والنشر في أبوظبي والعمل ترجمته للعربية دانيال صالح.

يسير موديانو من خلال رواياته دوماً في الاتجاه العكسي للزمن عن طريق استحضار الذكريات



جدارية

أحمد تمساح: مصر

1
أهواك حروفاً
قالتْ
إني أهواكَ شمساً
وأهواكَ سنبلةً
وللنيلِ فاتحة البلادِ
أهواكَ حروفاً تغني على وجع المداد
أهواكَ عشقاً يدومْ

2
ما بين الدمعة والقسم
الأفعى ما بين النابِ والسم
فابحثوا عن الوطنِ في خلايا الدم
ثم غربلوا الحزنَ الذي جثمْ
والأرضُ هنا - ما بين الدمعةِ والقسم

3
اللؤلؤ
ارقصي إيزيس في دخان البخور
مرّي في دهاليز القصور
قالتْ لك غزلان تأملي/ أنهار تواصلي
واللؤلؤ المنثور

4
قطوف
سأمر على جيد اللغة
وأنهلُ من شهد الحروف
وأسكنُ في حناء الكفوف
لحظة أن تراودني أقمارها
وتهتفُ من أجلي كل القطوف

5
وجدان
ما بين اليمام والسمان
يأتي قلبها متألقاً في داخل البستان
قالت ادخلْ وانقشْ حروفَ اسمك
على صفحة الروحِ والوجدان

6
سيوف
أومأتْ لي فقالتْ:
أين صفصاف الغناء؟
أين جداول الماء؟
فكل الجذورِ عطشى والقطوف
بعثرتْ أحلامَها من حولي/ ثم اختبأتْ في الحروف
قالتْ مرَّ...
وأهدابها كانت كالسيوف

7
وشم على كتفي
الحمامُ عند الغار باضْ
وعشقي أنا كالنيل الذي فاضْ
فذبتُ عشقاً في ثراها
وسبحان من سواها
تنامُ البلادُ وشماً على كتفي
أم أيقونة في وريدي

8
صرخة
الأرضُ لي
والمئذنةُ لي
أيهذا الجراد
التهمَ كبدَ النهار ومزق رئة النخيل
لذا..
سأطلقُ بالمدى صرخةً

9
محاق
بعثروا الأوراقَ
غربلوا دمعَ الروحِ والأحداق
دخلَ الهلالُ في المحاق
ولم يخرجُ بعد

ذكريات من الصُّفَّة

الكتابة والقلق وأطياف من الماضي البعيد (13)



د. عاصم حمدان

كنت توقّفت في الحلقة السابقة عند الحدث الأبرز في الحياة الثقافية والأدبية والاجتماعية، وهو رحيل كلٍّ من الرّائدين محمّد سرور الصبّان، وحمزة شحاتة -رحمهما الله-. ولم تفصل بين رحيلهما إلا أيّام معدودة. وحدث ذلك في البلد العربي مصر، في شهر ذي الحجة 1391هـ. وكان شحاتة قد نزح إلى مصر في نهاية الستينات الهجرية. أما الصبّان فكان في رحلة عمل، حيث كان يشغل منصب رئيس رابطة العالم الإسلامي.

وكانت هذه الحقبة قد شهدت أيضاً سجالاً فكرياً وأدبياً بين بعض المشتغلين بالكتابة في الصُّحف، ومن أبرز تلك السجالات ما كان يدور على صفحات جريدة المدينة بين كلٍّ من الأديبين أبو تراب الظّاهري، وأبو عبدالرحمن عقيل. وكان أبو تراب -رحمه الله- يزعم أنّه يملك نسخة خطّية من كتاب (الإيصال) للفقيه ابن حزم الظّاهري، وكان أبو عبدالرحمن يطالبه بالدّليل. ولعلّي أثبت معلومة أخبرني بها أستاذنا في مادّة الأدب العربي في ثانوية أحد بالمدينة المنوّرة، الأستاذ محمود بكر، بأنّ كلاً من أبو تراب وأبو عبدالرحمن التقيا للمرّة الأولى في المدينة المنوّرة في بداية التسعينات الهجرية، وأقامت لهما أسرة الوادي المبارك حفلاً تكريمياً، مع أنّ أكبر أعضائها تأسيساً ومنزلة أدبية وتربوية قد انتقل إلى رحمة الله تعالى في بداية التسعينات الهجرية 1392هـ، وهو المؤرّخ والأديب محمّد سعيد دفتردار. ولا أستطيع الجزم بأنّ كلاً من أبو تراب وأبو عبدالرحمن قد التقيا شخصيّاً للمرّة الأولى في رحاب البلدة الطّاهرة، ومردّ هذا الشك هو أنّه جمعني قبل حوالي عقد من الزمن لقاءٌ مع الشيخ (أبو عبدالرحمن) في منزل الصّديق الأستاذ يوسف عبدالستّار الميمني، عضو مجلس الشّورى السّابق، وذكر أبو عبدالرحمن في ذلك اللّقاء أنّه اجتمع مع والد أبو تراب في مكّة المكرمة، واسمه كما ورد في بعض كتب التّراجم عبدالحق بن عبدالواحد بن محمّد الهاشمي العمري (1303 - 1394هـ). وأنّه -أي أبو عبدالرحمن- تلقّى عنه إجازة في علم الحديث النّبويّ. وكان الشيخ عبدالحق مدرّساً بالحرم المكّي الشّريف.

كما ذكر الشيخ أبو عبدالرحمن في ذلك اللّقاء بأنّه زار مع أبي تراب الشيخ محمّد نصيف، وسأله عن مخطوطة، فأجابه بأنّه بسبب حالته الصّحية لا يعرف مواضع المخطوطات في مكتبته، التي تعتبر من أهمّ المكتبات الخاصّة في الجزيرة العربية. ومعلوم أنّ وفاة الشيخ النّصيف كانت في عام 1391هـ، ويمكن التدليل على ذلك بأنّ كلاً من الرجلين -أي أبو تراب وأبو عبدالرحمن- قد عرفا بعضهما البعض قبل لقائهما في رحاب المدينة المنوّرة. وربّما أفاد شيخنا الفاضل أبو عبدالرحمن نفسه عن هذه القضية.

واستكمالاً لما كنت قد أشرت إليه من قبل، بأنّ الصّراع الفكري والأدبي بين جيل الروّاد والجيل الصّاعد قد بدأت آثاره في الظّهور، وكانت صفحة الأدب بجريدة المدينة، والتي كان يشرف عليها المرحوم القاص والأديب سباعي عثمان، تحتفي ببعض من إنتاج الجيل الصّاعد، وخصوصاً في فنّ القصّة، والتي كان من أبرز كُتّابها في تلك الفترة: أنور حسن عبدالمجيد الجبرتي، وحسين علي حسين، وسليمان سندي، وعبدالله باقازي، وعبدالله السّالمي، وعلي حسّون، وسواهم. وكان من بين الأسماء الأكثر شهرة من جيل الشّباب هو

الأستاذ عبدالله جفري، الذي جمع بين الكتابة الصحافية والكتابة الأدبية. ومازالت الذّاكرة تحتفظ بعناوين الموضوع الذي شارك في كتابته على صفحات جريدة المدينة بعض من جيل الشّباب آنذاك، من أمثال: عبدالله منّاع، الجفري، هاشم عبده هاشم، وعلوي طه الصّافي، إضافة إلى المشرف على صفحة الأدب نفسه، سباعي -رحمه الله-. ومن تلك العناوين المثيرة، والتي تدلّ على الحراك الأدبي في تلك الحقبة: (العوّاد مبخرة لم يبقَ فيها إلا الرّماد، الربيع، اكتفى بقراءة دواوين العوّاد لينقدها، الشخصية الأدبية الوحيدة التي نخافها أو نجلّها هو عزيز ضياء، أبو تراب الظّاهري- عفا الله عنه).

وتعطي هذه (المنشيتات) التي صاحبت نشر ذلك الموضوع انطباعاً بأنّ جيل الشّباب بدأ يبحث عن مكان له في خارطة الأدب. وكان من أهمّ الموضوعات التي كثر الجدل حولها هو موضوع الشّعر الحرّ، مع أنّ بعضاً من جيل الروّاد مثل العوّاد وشحاتة وحسن القرشي، ومن بعدهما محمّد العامر الرّميح وسواه قد كتبوا هذا الضّرب من الشعر.

وامتدّ النّقاش حول قصيدة الشّعر الحرّ ليشمل بضجيجه بعضاً من جيل الأكاديميين، مثل أسامة عبدالرحمن عثمان -رحمه الله-، الذي كان يكتب القصيدة التقليدية بأدوات ووسائل تعبيرية جديدة، وغازي القصيبي -رحمه الله- الذي كان يجيد بإتقان كتابة القصيدة التقليدية، إلى جانب قصيدة التفعيلة. وكان الرّأي النّقدي -وما زال- يميل إلى أنّ من كتبوا القصيدة المحافظة هم الأقدر على كتابة قصيدة التفعيلة، ضاربين الأمثلة ببعض الرّموز الشّعرية المعروفة مثل: نازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب، وعبدالوهّاب البياتي. ومن أفضل الدّراسات التي تعرّضت لقضية التجديد في القصيدة العربية في العصر الحديث، كتاب الباحث **S Moreh** الموسوم **Modern Arabic Poetry 188 – 1970**. والكتاب في الأصل رسالة قدّمها الباحث المذكور لمعهد الدّراسات العربية والأفريقية بجامعة لندن للحصول على درجة الدكتوراه، وبإشراف أستاذ الأدب المعروف البروفسور وليد عرفات، الذي كان من ضمن تلاميذه السعوديين في حقبة الستينات الميلادية الدكاترة: منصور الحازمي، حسن باجودة، وحسن شاذلي فرهود -رحمه الله-. ويعتبر تحقيقه -أي عرفات- لديوان حسّان بن ثابت نموذجاً للتحقيق العلمي غير المسبوق.

وعندما انعقد مؤتمر الأدب السّعودي الأوّل في رحاب مكّة المكرمة عام **1939**هـ، كانت موضوعاته تقليدية، إلا من بحث قدّمه -فيما أتذكّر- الأستاذ عبدالله الماجد، عن الشّعر الحديث. ومردّ تلك التقليدية إلى أنّ معظم المشاركين في ذلك المؤتمر كانوا من جيل الروّاد.

ولعلّه كان من المثير آنذاك، عندما كنّا ندرس في المرحلة النهائية في قسم اللغة العربية بكلية الشريعة بمكّة المكرمة- أن نشاهد الشخصية الأدبية، والتي تميّزت بكتابة الشّعر والنّثر على حدٍّ سواء، وهو الرّائد حسين سرحان-رحمه الله-، وكان السرحان قد حضر بصحبه العلامة المؤرّخ الشيخ حمد الجاسر -رحمه الله-الذي كان من أوائل المهتمّين بنشر شعر السرحان، وقام بالإشراف على طباعة ديوانه الأوّل (أجنحة بلا ريش) عام **1388**هـ. ويبدو أنّ الشيخ الجاسر قد بذل جهداً مضنياً في إقناع السرحان بنشر إنتاجه الشعري، حيث يذكر

في مقدمـة ذلك الديوان: (من تلـك الحوافز الثلاثة اتصلت بالشّاعر وألحت عليه بأن يجمع شعره، وأن ينشره، فسوَّف ثمّ وَعَـدَ ومَطَل، وبعد إلحاح منّـي ومطل طويل منه دفع إليَّ دفتراً يضـمّ **16** مقطوعـة تقع في **269** بيتاً بعـد أن نمّق غلاف ذلك الدّفتر (أجنحة بلا ريش)).

وأميـل إلى الرّأي بأنّه لولا الجهد المضني الذي بذله الشيخ الجاسـر في إقناع الشّاعـر السرحان بنشر هـذه المجموعة، لربّمـا ظلّت تلـك الإبداعـات بعيدة عـن متنـاول الذين كانو يرون في شحاتة والسرحان أسطـورة، وإذا كان الديوان الأوّل للسرحـان قد ظهر في نهاية الثمانينـات الهجرية، فإنّ ديوان شحاتـة الشعري لم يظهر إلا بعد ما يقـرب من ثلاثين عاماً، وبمبـادرة مـن سمو الأمير عبـدالله الفيصل، الـذي سئل في مقابلة تلفزيونية عـن الشّعراء في بلادنا فكانت إجابته: الأوّل بينهـم شحاتـة، وبينه وبيـن الآخريـن كثير، والثانـي حسين سرحان، وبينه وبين الآخرين كثير.

ولعـلّ الموضوعات تتداخل لدى القـارئ في هذه الحلقات، ومـردّ ذلك هـو أنّ كاتبها يعود إلى الذاكـرة فيما يكتب. فلقد ذكـرت الشاعـر سرحـان وحضـوره افتتـاح مؤتمـر الأدبـاء السعودييـن الأوّل برفقـة الشيخ الجاسـر، إلا أنّنا كطلاب في قسـم اللّغـة العربيـة بكليـة الشريعة كنـا نجتـاز الطريق من العزيزية إلـى الساحـات المحيطة بالحرم المكـي الشريف، وفيها تنتشـر المكتبات المتخصصة ومن بينها مكتبة الثقافة التي عرفت بحرصها على توفير الكتاب الأدبي، وكان المرحوم السرحان قد اعتكف في داره في المعابدة، وكان يقيم في الدور العلوي من الدار، حيث يطلّ على الحياة من النّافذة، أمّا الدور السفلي فكان مفتوحاً للضيوف والزائرين ممّن يعرفون الأستاذ أو مـن الغرباء، وكان هناك من يقوم بتقديم كؤوس من الشّاي والقهـوة لهم، وتشاء الأقدار أن أركب حافلة الأتوبيس من مقر الجامعـة فـي العزيزية، وكان مـن محطات وقوفهـا جهة دار الأديـب السرحان، فركب معنا بلباسه البسيط، وكانت محطة النـزول واحدة في مكتبة الثقافـة، فترجّل الأستاذ، وكانت في انتظاره مجموعة من الصحـف والمجلات يعدّها له المسؤول فـي المكتبة السيّـد محمّد عطّاس، ثمّ سلـك الطريق إلى حيِّ سـوق اللّيـل، وكانت تقـوم (دكّة) يجلس عليها عـدد من كبار السنّ، وكان يتولّى رعايتهم صاحب حانوت ومقهى صغير، رجل من عامة النّاس واسمه (بابا ريّس)، ويظلّ الأستاذ جالساً في ذلك المكان المظلّل إلى قبل صلاة العصر، ثمّ يسلك الطّريق ثانيـة إلـى داره في المعابدة. ولعلّ أحدهم سألـه ذات يوم أنّه -أي السرحان- في الوقت الذي لا يميل إلى مخالطة المثقفين والأدبـاء كثيراً بينما هـو يقضي وقتاً طويلاً مـع عامّة النّاس! فأجاب: (إنّهم لا يتعبونني بأسئلتهم).

ولعـلّ ممّا يستدعي التوقفّ عنده ظاهرة العزلة، أو الانكفاء علـى الذّات، التـي انطبعت بهـا شخصيات أدبيـة عديدة في الحقب الماضية، فمبدعون وأدباء أمثال: شحاتة، والسرحان، وسراج خزّاز، وحمـد الحجّي، ومحمّد عالم أفغاني، وسليمان سندي، وعبـدالله سلامة الجهنـي، والأستاذين الكبيرين في خاتمـة حياتهمـا الشاعر الكبير محمد حسن فقـي، والأستاذ الراوية محمّد حسين زيدان، هؤلاء وسواهم انسحبوا تدريجياً مـن ساحة الفكر والأدب، وفضّلوا البقـاء في دورهم، فهل هو أمـر ذاتي محض، يرتبط بحياة بعضـ المشتغلين في الأدب، أم أنّـه لبواعث أخرى ربّما يكون فـي مقدمتها عدم إيلاء هذه الشخصيات ما تستحقه من تقدير ورعاية وتكريم!



امرأة

شمس علي: الدمام

تقطـع الزقـاق المتـرب مع ثلـة مـن رفيقاتها، متوجهات لعيادة جارة مريضة في زقاق مجاور، يمشين بحماس وهن يتبادلن الأخبار.

في منتصف الطريق تشـعر بتأنيـب ضمير، تأخذ خطواتهـا في التباطؤ، تجد نفسـها فجأة في المؤخـرة، ترفـع صوتها معتـذرة منهن وتقفل راجعة.

في طريق العـودة، تنعطف لأقرب زقاق يمكنه أن يقودهـا بزمن أقصر لزقاقهم. ينفتح أمامها مدخل زقاق يطل على (براحة) واسـعة، تشاهد صبيـة يجـرون بملابـس الرياضة خلف كـرة قدم يتسـابقون في قذفها، طفلة تجلس على باب أحد الدور ترقب الكرة بعينين لامعتين.

يداخلهـا خوف مـن أن يقذف أحـد الصبية الكرة تجاههـا فتؤذيهـا، تلتصـق أثناء سـيرها بجدار بيـت متهالـك، تلمـح من خلـف قضبـان نافذته الخشـبية المشرع أحد دفتيها امرأة مسنة تبحث عن بصيص ضوء يساعدها في إصلاح ثوب عتيق بإبرة تغرسها في ثنيات الثوب بيد ترتعش.

تبصر في الجهة الأخرى من الحي رجلاً يخرج من بيته كثور هائج، ينقض في لمح البصر على فتى يافع هزيل، ينهال عليه بالضرب، ثم يعود أدراجه بسـرعة لبيته كمـا خرج منه، ويصفـق خلفه بابه الحديدي الأزرق.

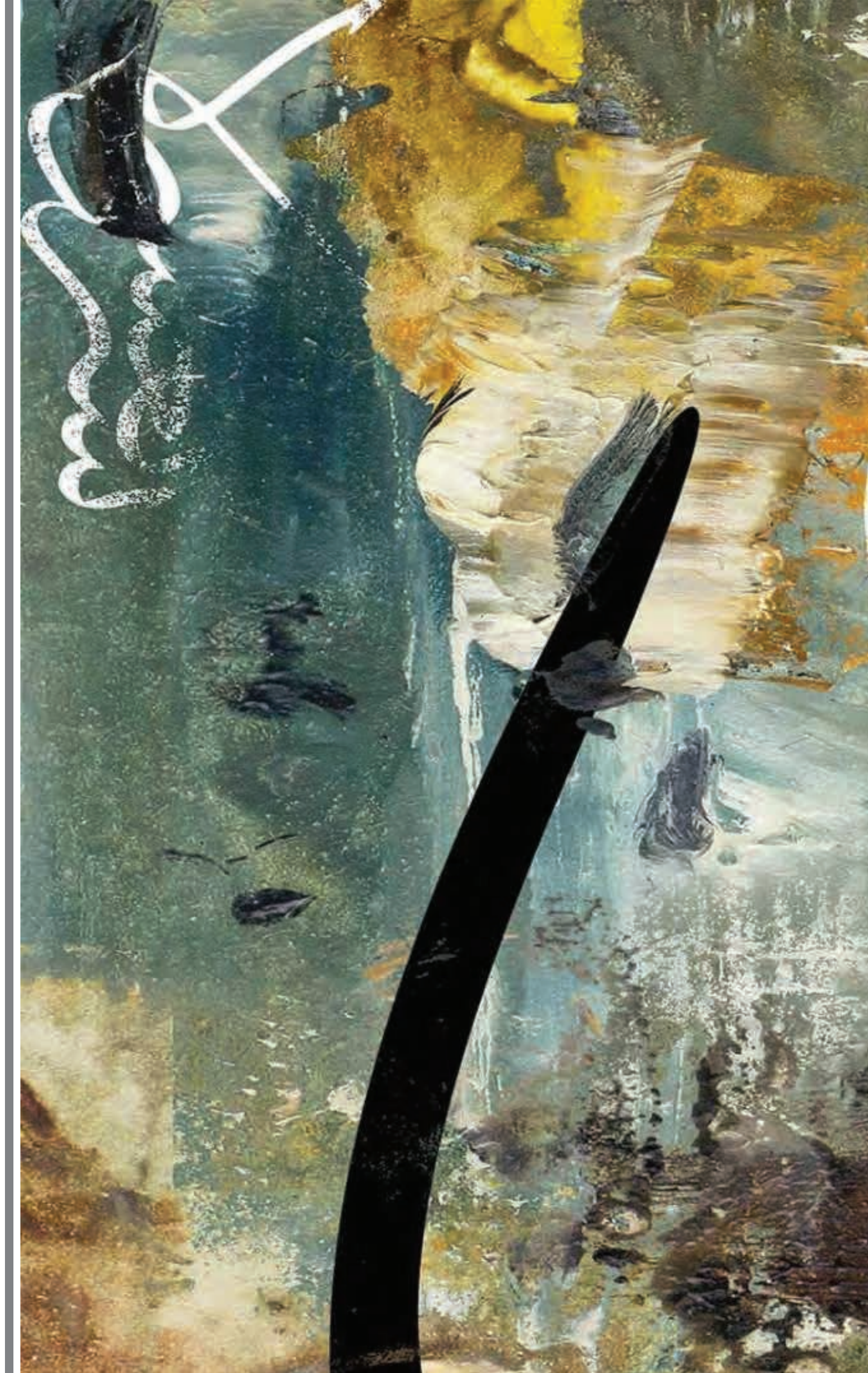
يقرفـص الفتى علـى عتبة باب البيـت المقابل المطلي باللون البني، يخرج من جيبه سـيجارة، يدسـها بين شـفتين شـاحبتين ترتعشـان، فيما يقـف صبي في مثل عمـره بجانبه يحرضه على الشر.

تتعوذ من الشيطان، تسرع الخطى، وقد تفاقم خوفهـا، تتذكـر آلام الصـدر التي باتـت تباغتها بكثافة مؤخراً، نبضات قلبها التي تبدو بين الحين والآخر وكأنها تسقط في بئر.

تحاول أن تطرد مخاوفها من موت وشيك يمكن أن يباغتهـا كما حدث مع إحدى قريباتها، تسـرع الخطـى أكثر حالما تلمـح باب بيتهـم الموارب، تدفـع الباب الخشـبي تدلف مسـرعة نحو صحن الـدار، تلفحهـا شـمس الضحـى، تعبـر الصحن المترب وهـي تتطلع نحو نافذة غرفة مشـرعة على الصحن، تتابع خطواتها تجاه الغرفة، تدخلها فتقع عيناها على رجل يبكي في إحدى الزوايا. عندما يلمحها يعاتبها علـى تركه وحيداً، تقترب منه، تضمـه لصدرهـا وتترك عضلاتـه المفتولة تضغط على موقع الألم.

أبو المفطش الحنفي
من شعراء اليمامة المقلين





د.عبدالعزيز سعد الدغيثر: الرياض

قد يخلد اسم شاعر أو مبدع بقصيدة واحدة، مع كثرة إنتاجه الأدبي، ولكن للانتشار عوامل كثيرة، غير الجودة. ويعتبر أبو المغطش اليمامي الحنفي من الشعراء الذين ضاع إنتاجهم ولم يبق منه إلا اليسير. ومن واجب الباحث أن يسعى في إبراز ما جهله طلاب الحكمة والأدب من الإنتاج الأدبي الجيد. إضافة إلى ما يكون في شعر أدباء العرب في عصور الاستشهاد من غريب وأساليب وتراكيب قد لا تكون مستخدمة بعد تلك العصور. كما أن علماء العربية يستنبطون من تلك المقاطع الأدبية بعض الأوجه الجائزة نحواً مما اشتهر عدم جوازها.



ومـن أهـم الفوائـد فـي إيـراد القصيـدة الشينيـة لأبـي المغطش والتـي يـورد بعض الصفـات التـي لـم تعجبه في زوجتـه، أن تعـرف النسـاء أذواق الرجـال، ومـا الأشيـاء التي يحبهـا الرجـل، وما الـذي يكرهه مـن المـرأة، خصوصا مع وجود محبوبات مشتركة بين الرجال كلهم، كمحبة أن يرى الرجـل أهلـه في غاية النظافـة وبأعذب رائحـة مع التلطف في الكلام وحسن التبعل، والتفاني في خدمة الزوج، وحفظ مالـه. وصدقت تلك الحكيمة التي أوصت بنتهـا بقولها: يا بنية كوني له أمة يكن لك عبداً.

ومع حرصي في البحث عن أي معلومة مفيدة عن شاعرنا إلا أنني لم أجد له إلا مقطوعتين، ولم أجد في ترجمته ما يشفي. وكما قيل: ما لا يدرك كله، لا يترك كله.

تعريف يسير بالشاعر

وردت كنيتـه فـي أشعـار الحماسـة بأنـه أبـو الغطمش الحنفـي، وصححـه شارح الحماسة بأنه أبـو المغطّش. وكذا هـو فـي تـاج العروس نقـلاً عـن ابـن جني. وفـي آخـر كتاب المبهج لابن جني: أبو المغطش: غطش الليل وأغطشه الله وليـل أغطش وليلة غطشـاء أي مظلمة وغطش الرجل فهو غاطش والغطش كالعمش فـي عينيه وقد يكـون المغطش اسـم المفعـول مـن غطشـه الله في معنـى أغطشه قـال الله سبحانه وتعالى (وأغطش ليلها وأخرج ضحاها) انتهى.

ما أثر عنه

وممـا حفـظ مـن شعـره مـا في آخـر قصيـدة مـن ديوان الحماسـة لأبـي تمـام، وهـي قصيـدة طريفـة تحكي معاناة الشاعر في توفيقه في زواجه، فقال يصف امرأته:

مُنِيتُ بِزَنْمَرْدَة كالعَصَا
ألصَّ وأَخْبَثَ من كُندُشِ

تحب النساء وتأبى الرجال
وتمشي مع الأخبث الأطيش

لها شعر قرد إذا ازينت
ووجهٌ كبيض القطا الأبرش

لها رَكَبٌ مثل ظلف الغزال
أشد اصفراراً من المشمش

وأبرد من ثلج ساتيدما
وأكثر ماءً من العكرش

وساقٌ مخلخلها حمشةٌ
كساق الجرادة أو أحمش

كأن الثآليل في وجهها
إذا أسفرت بَدَدَ الكِشمِشِ

لها جمةٌ فرعها جثلةٌ
كمثل الخوافي من المرعش



وأما الأصفهاني في الأغاني فقال: قال ابن حبيب في هذه الرواية: كان لإسماعيل بن عمار جارية قد ولدت منه، وكانت سيئة الخلق قبيحة المنظر، وكان يبغضها وتبغضه، فقال فيها- وذكر القصيدة السابقة بنفس المطلع وفيها بعض الزيادات، والأشهر نسبتها لأبي المغطش والله أعلم، وأما القصيدة التي أوردها الأصفهاني فهي:

مُنِيتُ بِزَنْمَرْدَةٍ كالعَصَا
ألصَّ وأخبث من كُندُشِ
تحب النساء وتأبى الرجال
وتمشي مع الأسفه الأطيش
لها شعر قرد إذا ازينت
ووجهٌ كبيض القطا الأبرش
ومن فوقه لمة جثلة
كمثل الخوافي من المرعش
وبطن خواصره كالوطا
ب زاد على كرش الأكرش
وساق يخلخلها خاتم
كساق الدجاجة أو أحمش
وفي كل ضرس لها أكلة
أصلٍ من القبر ذي المنبش
ولما رأيت خوا أنفها
وفيها وإصلال ما تحتشي
إلى ضامرٍ مثل ظلف الغزال
أشد اصفراراً من المشمش
فررت من البيت من أجلها
فرار الهجين من الأعمش
وأبرد من ثلج ساتيدما
إذا راح كالعطب المنفش
وأرسح من ضفدع غثة
تنق على الشط من مرعش
وأوسع من باب جسر الأمير
تمر المحامل لم تخدش
فهذي صفاتي فلا تأتها
فقد قلت طرداً لها كشكشي

وأورد له الهجري في التعليقات والنوادر مقطوعة أخرى وهي قوله:

وَكنتُ إذا ما الليل عَادَ كأنهُ
على كُل نشر طيلسانٌ مُقنَّعُ
بدَوايةٍ كَأَنَّ خُروقَهَا
من البعد أطلاحٌ يُزجين ظُلَّع
وأغْيَدَ من طُول النعاس كَأَنَّهُ
اشْطَان حبْلَى ماتح يَتَبوعُ
رددت إليه روحَهُ في عظامه وقدْ
هَمَّ فرغُ الدلوان يتضعضُعُ

ولم نظفر لأبي المغطش الحنفي إلا على هاتين المقطوعتين، ولعلنا نجد له غيرهما في مستقبل قريب.

مع حرصنا على البحث إلا أننا لم نجد لشاعرنا إلا مقطوعتين.. كما لم نجد في ترجمته ما يشفي غليلنا

الإبداع

بين التطوير والتنكيل

رضا إبراهيم محمود: مصر

في أدق تعريف للإبداع، يجب ذكر أنه مزيج من الخيال العلمي المرن لتطوير فكرة قديمة، أو لإيجاد فكرة جديدة، مهما كان صغر حجم تلك الفكرة التي قد ينتج عنها إنتاج متميز غير مألوف، يمكن تطبيقه واستعماله. ويرتبط مفهوم الإبداع بالعديد من المعايير، وهو على الدوام يتعلق بربط عنصرين أو فكرتين أو أكثر، في إطار علاقة لم يتوصل إليها أحد قبل ذلك، كما أن الإبداع غير محصور في مجال معين أو علم معين، والإبداع يعتبر أحد أبرز المؤشرات، التي تساهم إلى حد كبير، في الاستدلال على مدى تقدم جهد الجهة القائمة به.



مفتاح الإبداع هو الحفاظ على التخيل الطفولي الحر وتغذيته بالمعرفة اللازمة بدلاً من عملية صب المعرفة في العقول بطريقة تقليدية

خطوط الفكرة الإبداعية

والإبداع إن هو إلا خلاصة الاعتماد على النفس في التعليم الذاتي، وفي تحصيل شتى المعارف، فقد نرى على سبيل المثال أن الكاتب الكبير (عباس محمود العقاد) لم يحصل على شهادة دراسية تذكر، وإنما كان ذلك بتحصيله الذاتي، معتمداً في ذلك على الفهم والتطبيق والتحليل والرغبة في التغيير، علماً بأن كل فرد توجد لديه قدرات إبداعية، ولكن القليل من الأفراد هم الذين يسعون بجدية لأجل توظيف تلك القدرات، ويسعون لتطوير أنفسهم ونشر إبداعاتهم.

وقد يجري تحديد خطوط الفكرة الإبداعية، وذلك وفق عدة عوامل من أهمها: البحث عن فكرة ما لجذب الانتباه، على أن تمس تلك الفكرة الآخرين، أو حاجات يتم إشباعها بأسلوب مبتكر، على أن تكون تلك الفكرة تصلح للتطبيق، وبما يسمح باختيارها، مع توافر عناصر بها تسمح بتقديمها وقياس فاعليتها، على ألا تتعارض مع القيم والقواعد المتبعة، ويمكن تطبيقها بما هو متاح من طرائق أو أساليب.

المبدع له حلول بديلة

قد يتمتع المبدع ببعض الصفات، ومن أهمها: البحث عن الطرق والحلول البديلة والقدرة على الاستدلال، ولا يكتفي بحل واحد أو طريقة واحدة فقط، وأن يكون لديه تصميم وإرادة قوية، وأهداف واضحة يريد الوصول إليها، مع تجاهل تعليقات الآخرين السلبية ولا يخشى الفشل، كارهاً للنظام الروتيني، مع التعود على الاسترخاء، لأنه في حالة ما إذا وصل المخ إلى أعلى مستويات الاسترخاء، وأخذ جانب التفكير في احتمالات متعددة، عندئذ تكون عملية التفكير الإبداعي المتقدم ممكنة، وهي حقائق علمية يمكن الاستفادة منها، عبر إعادة تأهيل العقل وتدريبه على الابتكار.

بجانب إدراك العلاقات بين الأشياء ومعرفة أسرارها وأبعادها، مع (التحليل) وهو القدرة على دراسة الأشياء والحوادث والأفكار والخروج باستنتاجات واضحة، والقيام بالملاحظة، وهي ليست المشاهدة البصرية فقط، بل تشمل الاستعانة بوسائل الملاحظة الأخرى، من أجل المقارنة والتقييم والتنبؤ والتصنيف، وما أن يجد المبدع مهما كان حجمه، أجواء الحب والاحترام والتقدير والاحتفاء بإنجازاته وتكريمه، عندها فقط قد ينمو إبداعه ويتطور أكثر فأكثر، ودوماً ما تكون ذاكرة المبدع حيوية نشطة، وحاضرة للاستدعاء كلما أراد المبدع منها شيئاً.

الفكر الإبداعي بلا قيود

بات من الواضح تماماً، أن من أهم الأمور، التي تدعم الإبداع وتتولى تطويره؛ تخصيص مسودات ورقية لكتابة الأفكار وتدوينها، مع تحديد الهدف بوضوح، وترك العنان للإبداع والتفكير الأمثل، ومن الملاحظ أن أي دمج لعنصرين أو أكثر، يكون نتاجه الحصول على إبداع جديد لم يظهر من قبل.



والمعلوم أنه لا توجد قيود على الفكر الإبداعي، فالمبدع المتميز هو ذلك الشخص، الذي يوجهه تفكيره نحو الأمور، والأشياء والأزمات في محاولة منه لتطويرها، وإيجاد حلول جديدة قابلة للتطبيق، لأن التفكير الإبداعي، لا ينبثق من فراغ وإنما هو نتاج الإحساس بمشكلة ما، فمن خلال تلك الزاوية، تبدأ شخصية المبدع أو المبتكر في التعرف على المشكلة، وتلمس الأسباب الحقيقية الكامنة وراءها، لكي يضع البدائل المختلفة، حيث يختار منها الأنسب، بجانب التطويع والمرونة، ومن ثم الخروج بمقترحات جديدة.

عن معوقات الإبداع

إن المحيط الاجتماعي العام، يترك أثراً واضحاً على شخصية المبدع، وعلى الرغم من أن البيئة الاجتماعية والفكرية، بات لها تأثير واضح على شخصية المبدع، إلا أنه قد ظهر جلياً، أن البيئة الاقتصادية ليست شرطاً، وهي لا تعد أساساً في الإبداع، فهناك العديد من المبدعين، ممن كانت نشأتهم الاجتماعية تتسم بالفقر.

هذا وتعد معوقات الإبداع كثيرة، منها ما يكون من الإنسان نفسه، ومنها ما يكون من قبل الآخرين، فعلى المبدع أن يعي هذه المعوقات، وأن يتجنبها قدر الإمكان، فهناك الشعور بالنقص، وهو الذي يتمثل في العديد من الأقوال، التي تتسم بالضعف والخوف من تعليقات الغير، والتشاؤم والرهبة من الفشل وعدم المحاولات، مع عدم الثقة بالنفس والخجل الشديد، إضافة إلى الجمود وتقليدية الأفكار وعدم تغييرها.

منهجية سحق الإبداع

يؤكد الثوري الأمريكي (مارتن لوثر كينج)، على أن الإبداع يقوض دون قصد، فكل يوم في هيئات التعليم وفي بيئات العمل التي تأسست بغرض تحسين مستويات العمل، بحجة تنسيق الأعمال وتنمية الطاقة الإنتاجية والسيطرة على المؤسسات، وبالطبع فإن المديرين لا يتوقع منهم تجاهل ذلك، لكنهم في سعيهم لتلبية هذه الضرورات يصممون نظماً تتولى سحق الإبداع بصورة منهجية.

كما يؤكد أحد الخبراء على ذلك بقوله صحيح أن كثيراً من رواد الأعمال، يبدؤون مشروعاتهم الناجحة بأفكار جديدة ومبتكرة، إلا أن الذين يقومون بإدارة مؤسساتهم في نهاية المطاف، يتجهون لتأسيس أنظمة وهياكل تكفل الاستقرار، وفي الغالب ما تتعارض هذه العملية مع الحاجة إلى التفكير الإبداعي.

تقليدية صب المعرفة

هناك بعض الدراسات، كشفت أن الإبداع يصنف على أنه أكثر خصال القيادة أهمية، وذلك بنسبة ستين بالمئة، وأنه أكثر أهمية حتى من النزاهة التي تبلغ نسبة أهميتها اثنين وخمسين بالمئة، لكن من ناحية النمو، فيقال إن مفتاح الإبداع هو الحفاظ على التخيل الطفولي الحر، وتغذيته بالمعرفة اللازمة، وذلك بدلاً من عملية صب المعرفة في العقول بطريقة تقليدية، ولذلك تشير العديد من الأبحاث، إلى أن متوسط مستوى الذكاء يرتفع مع كل جيل.

الإبداع خلاصة الاعتماد على النفس في التعليم الذاتي وفي تحصيل شتى المعارف



في حين يبقى متوسط مستوى الإبداع في حالة من الركود، ومن ثم يصبح الأطفال، أقل إبداعاً مع نموهم، فالبراءة الإبداعية تتعرض تدريجياً على حسب قول الخبراء، إلى الدهس والخنق والاعتداء المباشر، وذلك في جميع مجالات الحياة، وفي كافة أنحاء العالم دون استثناء، والأمر الواضح أن هناك نوعاً من التدخل السلبي من قبل المؤسسات التعليمية، وهي أهم هيكل ينبغي عليه أن يشجع على الإبداع ويتولى رعايته، باتت هي أول المتسببين في انخفاضه.

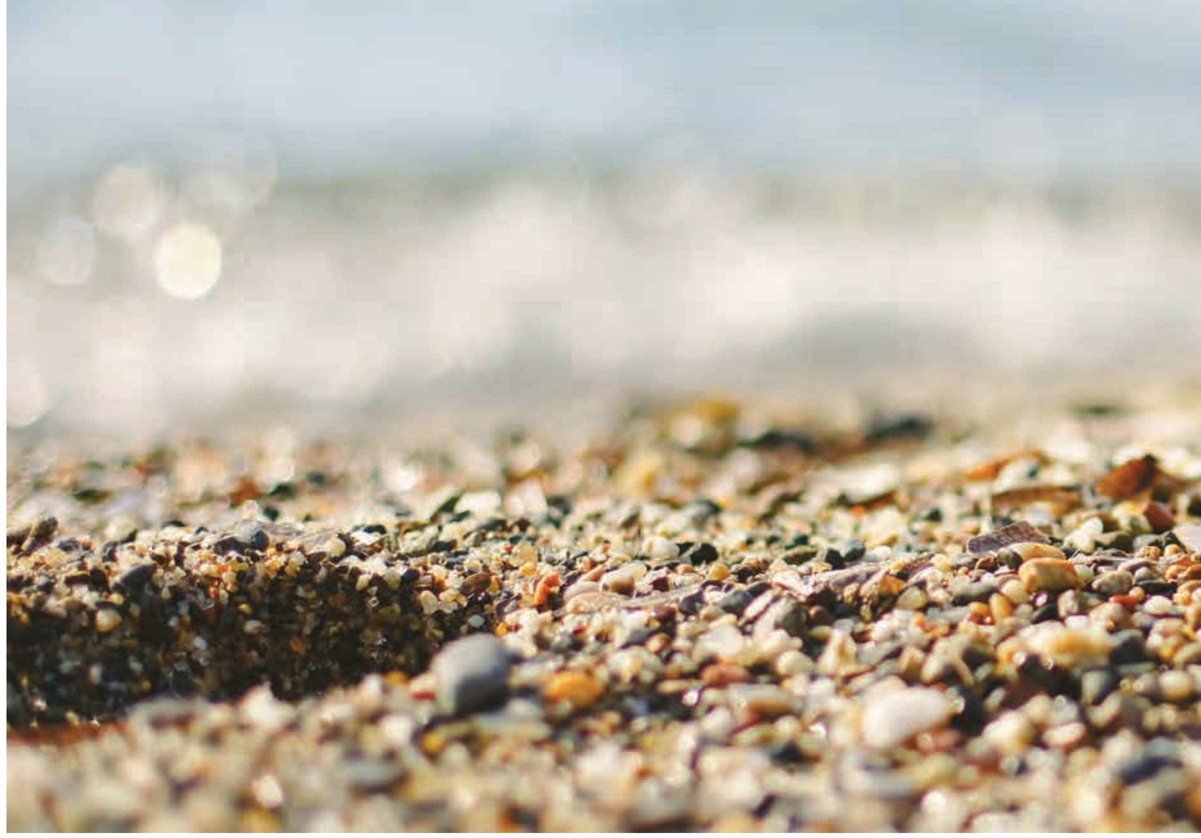
ذوبان روح الإبداع

في إحدى فقرات كتابهما (من قتل الإبداع؟) أشار كل من (أندرو جرانت وجايا جرانت) مؤلفي الكتاب، إلى وجود كثيرين يؤمنون بأنهم كانوا يتحلون بروح الإبداع في صغرهم، إلا أنه بالتدريج بدأت تلك الروح في الذوبان، وحين يرشد الإنسان وينضم إلى مؤسسة ما، فإنما يفرض عليه تحقيق أهداف معينة في ظل نظام معين، يقوم بالتدرب عليه لإجادته، وفي الحقيقة لا يدرك الكثير من أولئك أن التدريب لا يساوي دوماً التعليم، لأن التدريب يدور حول تنمية مجموعة مهارات محددة، ونقل المعارف والحقائق، على أمل أن يستفيد العاملون من هذه المعلومات عند الضرورة.

أما التعليم، فهو يدور حول تنمية المهارات اللازمة للتعلم والبحث المستمرين، أي أنه في نهاية المطاف، هو المعني بتعلم كيفية التفكير بإبداع، وربما على المتابعين تدارك أوجه القصور في كثير من الأنظمة الحالية، التي تعتمد على ما يعرف بـ(بنك المعرفة)، وأن يتم التفكير في طريقة لإدخال عمليات تعليمية فعلية في المؤسسات، بدلاً منها فقد يواجه المتدربون البالغون صعوبة في الإتيان بأفكار جديدة، وعندما ينتهي المطاف بهؤلاء في مناصب إدارية، فسيكون للخلاف الذي ينشأ بسبب رؤيتهم لطريقة تسيير الأمور ونظرتهم للآخرين آثار بعيدة المدى، وقد يؤدي إلى توقف نمو الجهة أو المصلحة أو المؤسسة بشكل تدريجي.







أنماط كبت الإبداع

استكمالاً لسطور الفقرة التالية، فقد ذهب الكاتبان آنفا الذكر بخصوص نفس الأمر، إلى أن هناك عدة أنماط مسؤولة عن كبت الإبداع تتجسد جميعاً في وجود قادة تتسم شخصياتهم بالعدوانية الشديدة أي (سيكوباتيين)، يظهرون في المؤسسات التعليمية أو قطاع الأعمال بصورة طبيعية، بينما هم في حقيقة الأمر لا يختلفون تماماً عن المرضى النفسيين، وهم يقومون بالتنكيل (بشكل متعمد) بالإبداع، وربما قتله عبر أربع مراحل، ألا وهي: (القمع والتقييد والتدهور والتدمير)، أما أكثر المشتبه بهم في تنفيذ تلك المرحلة القاتلة فهي تلك الأنظمة المتصفة بالقمعية والتعقيدات المكتبية (البيروقراطية) والقيادة المتنمرة، بجانب الإجهاد المفرط واللامبالاة، وتعدد المهام وإدمان التقنية والمعلومات المتحيزة، بجانب ملازمة الأشخاص المتشابهين فكرياً، والافتقار إلى التنوع، وكلها باتت أموراً تقتل الإبداع.

كما أن المعنى الحرفي لكلمة (بيروقراطية) يعني حكم المكاتب، ومن المتعارف عليه لدى الجميع أن (الدواوينية) وهي جمع ديوان تعني الروتين الممل والإجراءات المعقدة، التي ليس لها فائدة سوى تأخير المعاملات وتعقيدها، وهذا المفهوم بلا شك يعتبر مفهوماً خاطئاً، وقد اعتبر أحدهم، بأن البيروقراطية جماعة من أولئك الموظفين المهنيين، ممن يقومون بمهنة ذات مظهر خاص، ويتم تنظيم الدخول والتدرج والانضباط والتعويضات والمخالفات تنظيماً دقيقاً، وتكون المنافسات ذات صفة شخصية محدودة.

كما تكون الكفاءات محدودة في كل الدرجات، من خلال معايير موضوعية بواسطة الشهادات والاختبارات والمباريات، وبصورة عامة يعمل التنظيم البيروقراطي بأكمله وفقاً لقواعد محدودة بدقة، وهناك مفهوم يصل إلى اعتبار مفاده أن البيروقراطية شيء يتعارض مع الإبداع أو الابتكار، إذ إن العرض الآلي للسلوك الإنساني الذي يشكل قاعدة البيروقراطية، إنما يؤدي إلى حدوث خلل وظيفي يتسم بالخطورة، لأن بنية المنظمة تؤدي إلى إشراف متزايد من قبل القادة على انتظام سلوكيات الأفراد.

من أهم الأمور التي تدعم الإبداع وتتولى تطويره تخصيص مسودات ورقية لكتابة الأفكار





من ذاكرة النسيان

عِذاب الركابي: مصر

كنتُ..
أحتالُ على المجازِ
لتسعفني قريحتي
بكلمةٍ
تقولُ كلَّ شيءٍ
ولا أبجدية لها
في قواميسِ الأقدمينْ!
كنتُ..
أظهرُ بعضَ الودِّ لحزني
لِنُصبحَ مخمورينِ بعطرِ قصيدةٍ
بعدَ الخيالِ
وما مرّتْ مفرداتها بقرائحِ
من اعتقلوا العواطفَ
في سجونِ الوزنِ والقافيةْ!
كنتُ..
أسابقُ ظلّي
لوْ هاتفني الوطنُ
أو بعثَ رسالةً
على نقّالي المتاحِ
عبرَ أثيرِ الشوقِ
إلى الأَهلِ
ولأطيافِ أَحبّةٍ
- ملامحهم من ضحكةِ
الشمسِ -
قدْ دخلوا في الغيابْ!
كنتُ..
أبحثُ في ذاكرةِ الماضي

الحنونِ
عن بقايا بخورٍ
وشمعٍ
تحيةٌ
لليلِ الغدِ الآمنِ
موسيقاهُ تاهتْ في أصابعِ
الهجرِ
واعتذارهُ الباردُ
ألغى موعداً للفرحِ
وآخرَ للصّباحْ!
كنتُ..
أجدني ملكاً
والعالمُ في قبضتي
لوْ مرّتْ بحدائقِ قلبي
امرأةٌ
مهنتها اللذةُ
جوهرةُ الإغواءِ والجمال!
كنتُ..
آملُ أنْ أنجبَ طفلاً
من رحمِ الوردِ
لا يُغامرُ في بحارِ الطيبةِ
كثيراً
ويعيشُ الحياة لعبةً
وضحكةً بعطرِ القلبْ!
كنتُ..
أبني بيتيّ الورديَّ
على جبلِ اللذةِ
وأرفعُ رايةَ الرغبةِ خفّاقةً
وأحيا بقلبٍ قدّيسٍ
يُشرعُ الحُبَّ
فرضاً كالصلاةْ!
كنتُ..
أستجديَ الدمعَ كشحاذٍ
في غيابِ أحبّةٍ
خانهُمُ الوقتُ
ليسَ مهنتهم الفرحُ
ويرتكبونَ جرمَ العشقِ
والكتابة!

كنتُ..
أغازلُ أملاً ناحلاً
وأنا أصطافُ في حدائقِ
وقتي المُبدّدِ
بحثاً
عن عصفورةِ حُلمٍ
لا غصنَ لها
في شجرِ الحقيقة!
كنتُ..
أحفظُ آياتِ النّورِ
عن ظهرِ قلبٍ
اتّقاءً
لكلّ مؤامراتِ الظّلامْ!
كنتُ..
أخطئ كيْ أراني
يخجلُ الذنبُ من ذنبي
وأهمسُ لي:
أن لا مغفرة تعقبُ الندمَ
وأتوبُ على يديّ!
كنتُ..
أستعذبُ غيابيَ عنّي
هيَ فرحةٌ
أنْ لا أجدني
ولا أجد أحداً
مِنَ الذينَ باركوا فوضايَ
ليسَ ذلكَ قبضَ ريحٍ
بلْ معنىً لحضوري!
كنتُ..
أحزنُ حتّى البكاءِ
كيْ أعيشَ الفرحَ الطازَجَ!
وكنتُ..
أموتُ بعدَ الموتِ
كيْ أنعمَ
بحياةٍ بعدَ الحياة!

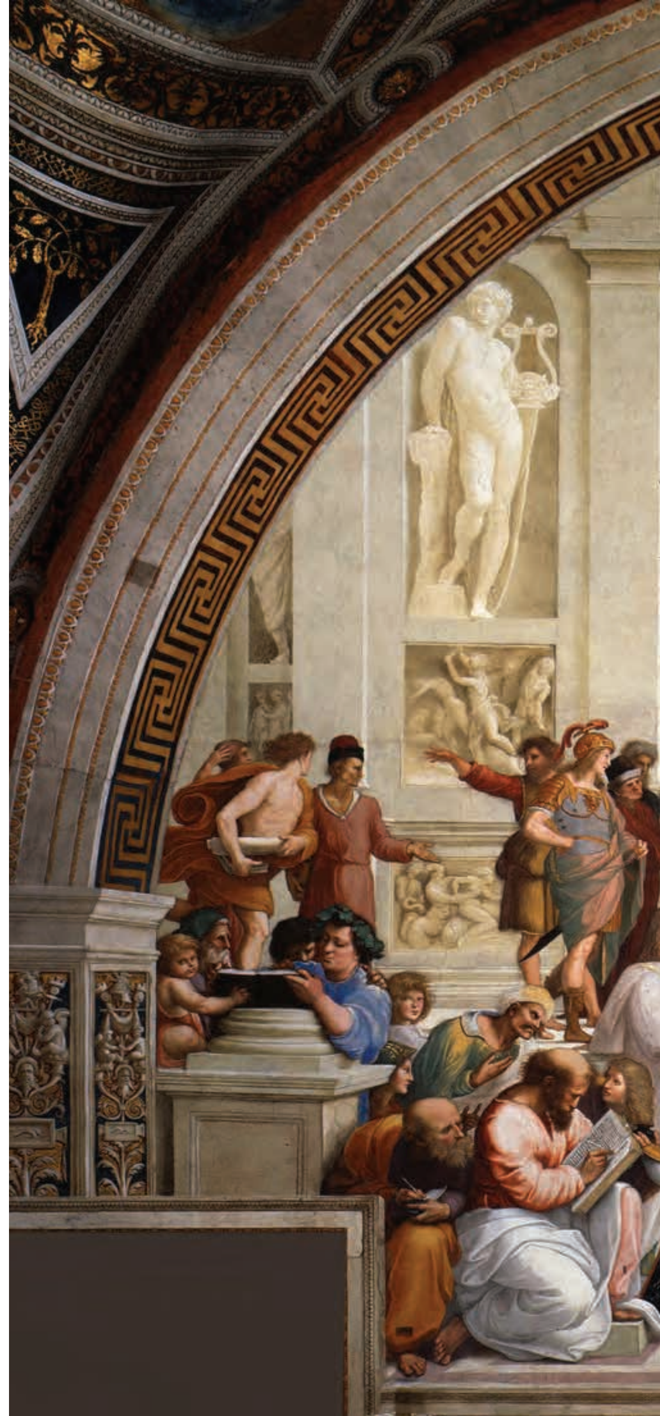
لماذا عادى الفلاسفة المعاقين وأصحاب العاهات؟!

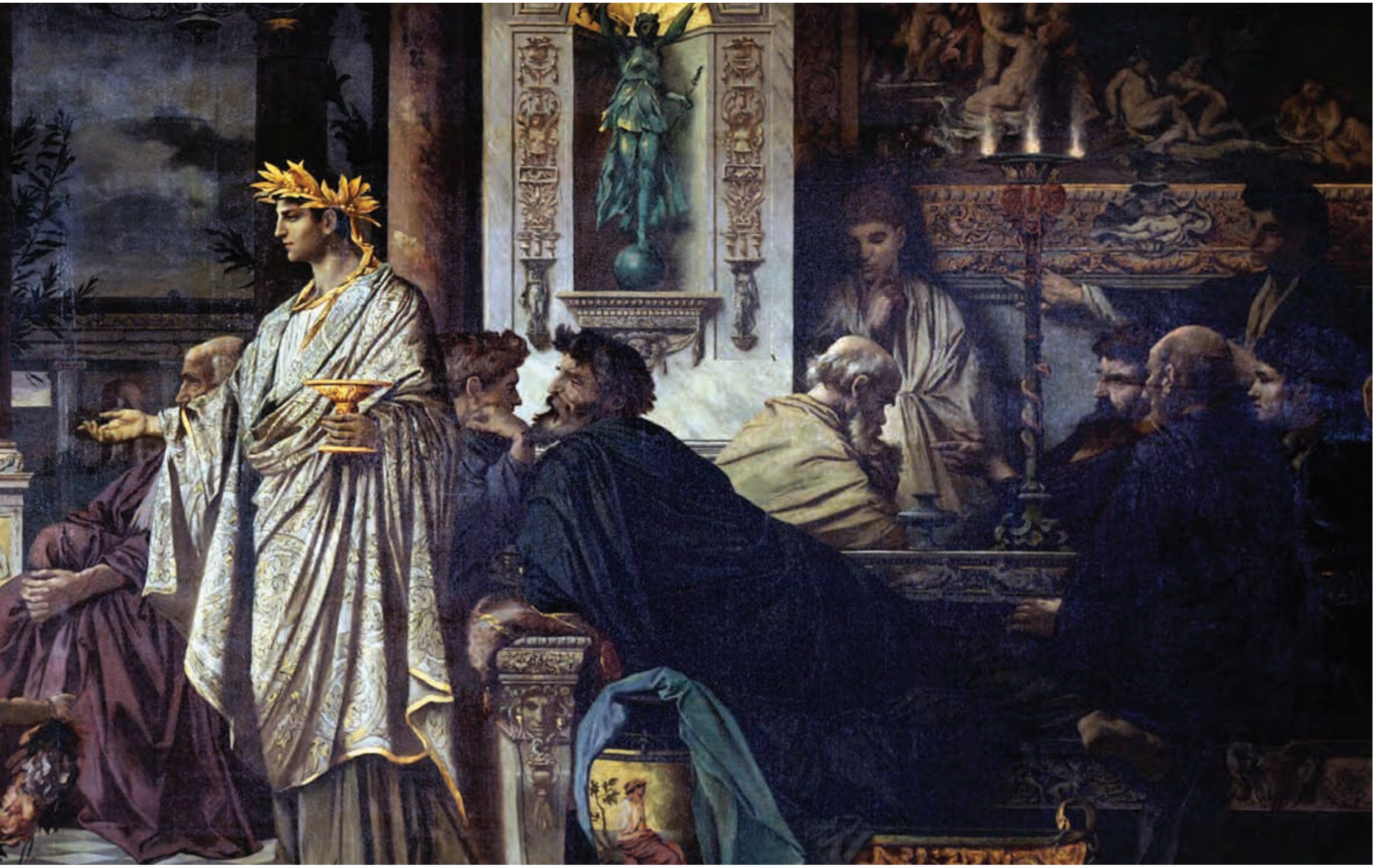


صلاح حسن رشيد: مصر

تُرى، لماذا وقع الفلاسفة في التناقض، والتمييز العنصري؛ عندما ميَزوا بين البشر، بين اليونان والبرابرة، بين الأحرار والعبيد، بين الإنسان القوي، والإنسان الضعيف، فمالوا نحو الإنسان الكامل، بإغفالهم الاهتمام، ورعاية ذوي الاحتياجات الخاصة من المعاقين، والمعوزين، وأصحاب العاهات؟!

ففي كتابه (في فلسفة التعليم نحو إصلاح الفكر التربوي العربي للقرن الحادي والعشرين) الصادر عن الدار المصرية السعودية بالقاهرة، يقول الدكتور مصطفى النشار أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة: (لقد وقع الفلاسفة في فخ التناقض حينما اعتبروا أن ماهية الإنسان هي في كونه الكائن العاقل، ولعل أبلغ صور هذا التناقض تتضح إذا ما تساءلنا عن موقفهم من أولئك البشر الذين وُلدوا وبهم أي نوع من النقص، حيث نجد معظمهم، سواء في تاريخ الفلسفة القديمة، أو الحديثة يهملون إهمالاً تاماً هذا الإنسان المعاق، بل يهاجمونه، ويعتبرونه زائداً عن الحاجة، فلا يصح الاهتمام به، أو رعايته؟!).





أفلاطون: يجب أن يتزوج النوع الرفيع من الجنسين على أوسع نطاق ممكن وأن يتزوج النوع الأدنى على أضيق نطاق ممكن

موقف أفلاطون

عاش أفلاطون مثالياً، يحلم بالمدينة الفاضلة، وهي التي يعيش فيها الأفراد مثاليين في كل شيء. ومن هنا ظهرت نظريته في التزاوج والتربية في هذه الدولة، ففي كتابه (الجمهورية) ينبغي: (أن يتزوج هذا النوع الرفيع من الجنسين على أوسع نطاق ممكن، وأن يتزوج النوع الأدنى على أضيق نطاق ممكن. ولابد من تربية أطفال الأولين، لا الآخرين، إن كنا نود أن نحتفظ للقطيع بأصالته)!

ويعلق الدكتور النشار على النص السابق، فيقول: (ولعلنا نلحظ حرص أفلاطون على التمييز بين الأفراد، على أساس من القوة الجسمانية، وعراقة الأصل، وحرصه ثانياً على أن تهتم الدولة بالإشراف على عملية التزاوج بين أفراد هذا الجنس الرفيع، والإكثار منه على حساب إهمالها لتزاوج النوع الأدنى! فعلى الدولة أن تحافظ بالتزاوج على النوع الأقوى، والأرفع من أفرادها، وعليها كذلك، ألا تهتم إلا بتربية أبناء هؤلاء)! ولذلك، أعاد أفلاطون التأكيد على أن موظفي الدولة ينبغي أن يُعنوا (بأبناء صفوة المواطنين، وأن يعهدوا بهم إلى مربيات، يقطن وحدهن مكاناً خاصاً في المدينة. أما أطفال المواطنين الأقل مرتبة، وأولئك الذين يُولدون، وفي أجسامهم عيب، أو تشويه، فعليهم أن يُخبئوهم في مكان خفي بعيد عن الأعين)!

موقف أرسطو

لم يختلف أرسطو في موقفه من المعاقين، وذوي الاحتياجات الخاصة عن موقف أستاذه أفلاطون، فهو مثالي مثله، وفي كتابه (السياسة) تحدث عن المدينة الفاضلة، مدينة الأقوياء الأصحاء فقط!

فحين يصل الأطفال إلى سن التربية، فإن أرسطو يتشدد إزاء تمييز الأطفال الذين يمكن للدولة أن تشرف على تربيتهم، وأولئك الذين لا يصح الاهتمام بهم، وهم الأطفال المعاقون، فيقول: (يحسن أن يحظر بقانون أية عناية بأولئك الذين يولدون مشوهي الخِلقة)! فأرسطو حسب نظريته في مدينته الفاضلة، كان حريصاً كل الحرص على ألا يزيد عدد سكان المدينة عن الحد لضمان الرفاهية والرخاء للجميع، أي للأقوياء الأصحاء، وليس للضعفاء، والمرضى!

موقف الفلاسفة المحدثين

بالرغم من أن فلاسفة عصر النهضة اهتموا بالإنسان، والمساواة، والمواطنة بين الجميع، أصحاء ومرضى، وبينما كان فلاسفة عصر التنوير يدعون إلى العدالة، والتعاطف البشري، وهو ما تمخض عنه ما عُرف فيما بعد باسم وثائق حقوق الإنسان، بلا أي تمييز، على يد كانط، وروسو، ولوك، وغيرهم؛ إلا أنه كان هناك مجموعة



من الفلاسفة العنصريين، الذين آمنوا بضرورة التمييز بين البشر، على أساس القوة والضعف، فهم من أنصار فلسفة (السوبرمان) أي الإنسان الأعلى! وعلى رأسهم، الفيلسوف الألماني الشهير نيتشه، ومن بعده الأديب والفيلسوف الأيرلندي جورج برنارد شو.

يقول النشار: كان نيتشه غريب الأطوار، امتلأت حياته وفلسفته بالمفارقات! فهو كليل البصر، مُعتل الصحة، ومع ذلك -وربما بسببه- ينادي بإرادة القوة، ويلتحق بالجيش متطوعاً، بعد أن أعجبته مشية الإوزة عند الجنود الألمان، وهو الذي عاش وحيداً معزولاً، فكان أحوج ما يكون إلى البشر، حتى قال: (لقد اشتهيتُ البشر، فلم أجد سوى ذاتي)! ومع ذلك، فهو القائل: (ليس في وسع أحد أن يحبني، لأن ذلك يوجب عليه أن يعرف من أنا، ولا أحسب أن في مقدور أحد التعلق بي، لأن ذلك يفترض أني لقيت إنساناً في مرتبتي)! فلقد اهتم هذا الفيلسوف المعتل صحياً، المعاق إنسانياً بالبحث في أصل نشأة الأخلاق الإنسانية، وكتب واحداً من أهم الكتب في تاريخ علم الأخلاق، وهو كتابه (أصل الأخلاق وفصلها).. وفيه احتقر معظم ما تعرفنا عليه من قيم، واعتبر أن العطف، والشفقة، والزهد، وغيرها، إنما هي من أخلاق العبيد، وأن التقدير العالي، الذي يكنه البشر لهذه الأخلاق، إنما هو تقدير لقيمة مضادة للحياة الإنسانية، كما ينبغي أن تكون! بينما الأخلاق النبيلة هي أخلاق السادة، وهي الجرأة، والإقدام، والصحة، والكبرياء! فالبشر الكاملون عنده هم: (الذين يتدفقون عزماً، وحيوية، وهم ذوو العزم والنشاط، إنهم لم يفصلوا بين السعادة والفعل النشط، فالحيوية توظف عندهم لحساب السعادة. وكل ذلك يتناقض تناقضاً عميقاً مع السعادة كما يتصورها العاجزون، والمتهورون، والذين ينوؤون تحت عبء مشاعرهم العدائية المسمومة، والذين تظهر السعادة لديهم على الأخص بمظهر التخدير، والخمول، والراحة، والسلام، والامتناع عن العمل، واسترخاء الفكر، والجسد)!

ويؤكد النشار على أن هذه المقارنة بين السادة الكاملين، والعبيد العاجزين الناقصين، إنما تكشف عن مدى كراهية نيتشه للضعف الإنساني بكافة صوره، ورفضه لوجود العاجزين، الخاملين، غير القادرين!

وربما كانت فلسفة نيتشه العنصرية تلك راجعة إلى النزعة العنصرية التي سادت الألمان في النصف الأول من القرن العشرين، وحمل لواءها هتلر فيما بعد، وتسبَّبت في كوارث عالمية، وإبادات جماعية، لإعلائها شأن الجنس الجرماني على غيره من الأجناس!

أرسطو: يحسن أن يحظر بقانون أية عناية بأولئك الذين يولدون مشوهي الخِلقة

(الجرافولوجي)
تبصرة بخبايا الكاتب



د. ناصر أحمد سنة: مصر

ليس تنجيماً، أو تنبؤاً بالمستقبل، بل (مرآة النفس). علم وفن يرمي لتحديد العلاقة بين طريقة الكتابة اليدوية، وبين طبيعة الشخصية. ما يسهم في فهم الشخصيات الإنسانية، وسلوكياته العملية، وكيفية التعامل معهم، ومعرفة ردود أفعالهم.. الإيجابية أو السلبية.

يقول (كونفوشيوس): (ما تخطه اليد هو بصمة العقل). وبعد عقود من السنين.. جاء الطبيب الإيطالي (كاميلو بالدو) Camilio Balde ليكون أول من كتب في دراسة الخطوط عام 1622. فنشر كتاباً باللغة اليونانية: (كيف نحكم على الطبيعة، وسلوك الشخص من خلال خط اليد؟)، وحلل بوضوح الشخصية من خلال الخط الكتابة الخطية. وبدأ العلم بالظهور في بدايات القرن التاسع عشر الميلادي. وقد ساهم الفرنسيون في وضع أصوله بشكل كبير. وذلك بفضل جهود أهم علمائهم: Abbe Flandrin وتلميذاه Alfred Binte، وJ.C.Janiln الذي كان له الفضل في إطلاق كلمة graphology على هذا العلم. وقد أسس (عام 1871) الراهب الفرنسي (هنري ميشون) Henri Michon أول جمعية لدراسة الخطوط. وبعد سنوات قام الدكتور (جول كريبيو جامان) Jules Crepieux- Jamin تلميذ العالم النفساني السويسري الشهير (كارل جوستاف يونج) بتعريف 175 نوعاً من الخطوط، رتبها في سبع مراتب.

وفي عام 1897 أنشأ المفكر الألماني (لودوفيج كلاجز) Ludwing Klages (الجمعية الألمانية لدراسة الخطوط). حيث تطرق في مؤلفاته بدراسة الخط من ناحية: الحركة، السرعة، المسافات بين الحروف، والضغط على الورق. ثم صدرت أول دورية في هذه الشأن على يد عالم الجرافولوجي الإنجليزي (روبرت سودر). وأنشأ الأمريكي (لويس رايس) Louise Rice عام 1927 (الجمعية الأمريكية للجرافولوجي) التي كان لنشاطها في هذا العلم الدور الأكبر لاعتراف المؤسسات الأكاديمية بهذا العلم وتدريسه فيها. وفي سويسرا.. قام العالمان (ماكس بولرير)، و(كارل جنج) بكتابة (الرموز في الخط) (1931). ويعتبر د. فؤاد عطية (الأمريكي الجنسية، المصري الأصل) واضع حجر الأساس لهذا العلم باللغة العربية.

إذن علم دراسة الخط (الجرافولوجي) (Graphology) هو: علم تحليل خبايا الشخصية من خلال الصفات الفيزيائية للكتابة اليدوية. وهو يدرس في أقسام علم النفس بمعظم جامعات العالم، ويستخدم للكشف عن الحالة النفسية لكاتب النص إبان كتابته له، أو تقييم صفاته الشخصية، أو للفحص العلمي للوثائق التاريخية. وهناك عوامل مؤثرة في الخط مثل: الفروق بين الجنسين، العمر، الحالة النفسية / الانفعالية، الصحة العامة، الأدوية والعقاقير، الوراثة، المستوى التعليمي، البيئة، المناخ، الوظيفة، الموروث الشعبي، التطور التكنولوجي، قلة ممارسة الكتابة، عدم ثبات سطح الكتابة الخ.

مبادئ (الجرافولوجي)

(الخط هو بصمة العقل على الورق). وهو (قراءة المخ)، والجهاز العصبي الحركي على الورق. فأنت حين تكتب وتوقّع، فأنت تعبّر بطريقة ما عن خباياك، وتترجم فنيات حروفك مكنوناتك، فـ(اكتب حتى أراك). ومهما بلغت درجة التقليد لا يمكن تقليد الخطوط بشكل تام، فهو كبصمة الإبهام سواء بسواء. ويشير الخط الواضح المقروء إلى أنّ الشخص: منظّم، هادئ، مخلص، يرى الأمور بوضوح، ولا يمكن خداعه. أما الخط غير المقروء: فيشير غالباً إلى أن صاحبه مهمل، لا يهتم بالتفاصيل، وربّما يحب الغموض والمراوغة. ومن الأمور المهمة في تحليل الشخصية: قوة ضغط القلم على الورق. فالضغط الثقيل: طاقته عالية، نشاطه كبير، أحياناً يكون عدوانياً، قوي الإرادة، واثق من نفسه. ويشير الضغط المتوسط إلى: شخصية متوازنة، منظمة، مرنة. أما الضغط الخفيف فدليل: الحساسية، وسرعة التأثر بالمواقف، عاطفي، انطوائي، خجول، لطيف.

في (الجرافولوجي) لا تعتبر الصور الرمزية والأرقام والأحرف الخاصة جزءاً من التوقيع وإذا كان التوقيع اسماً حقيقياً أو مستعاراً لا يعتبر توقيعاً



في حين قد يشير الضغط الشاذ: عدم تناسق طاقة الشخص الداخلية، غير مستقر البال، مندفع، متقلب المزاج، سريع نفاد الصبر، عدواني. وإذا كان لون خطه خفيفاً: فيدل على عدم ثقته في منهج حياته، وخط سيرها. أما لون الخط الغامق فيشي: بقوة الشخصية، والعزيمة، والثقة في النفس، والاعتداد بها. كما أن تظليل الحروف يأتي أحياناً تعبيراً عن الملل، التوتر، القلق، وقلة الثقة بالنفس.

ويهتم العلم بمراقبة حروفه مثل (الباء، الجيم، الياء..) فقرب النقطة وبعدها من مكان كتابة الحرف يعبّر عن الاهتمامات الجسدية، والنقط التي أعلى الحروف (مثل التاء، الثاء، الخاء..) فتعبّر عن الاهتمامات العقلية. ويعتبر حجم الخط من العوامل المهمة في التشخيص إلا أنه ينبغي ربطه بعوامل أخرى. فالتشخيص من عامل واحد يعتبر خطأ جسيماً. ففي حالة الخط الكبير الذي يصل معدله إلى 10 ملليمتر ومكتوب تحت ظروف طبيعية للكاتب فيدل على أنه: موضوعي بدرجة كبيرة، وفخور وعملي النزعة، ويجذب الاهتمام إلى نفسه بإجادته لما يقوم به، يحب النشاط الخارجي مثل الرياضة. أما إذا زاد حجم الخط عن هذا المعدل فإن الشخص مبالغ إلى حد كبير ويتخيل أشياء يقصد بها إظهار ذاته بالقوة أو بالشجاعة. كما ينقصه التحكم في نفسه، وقد يكون ميالاً للغيرة الشديدة التي تحوله إلى عدواني. ويجب الإشارة في هذا المقام إلى أن كبر الخط أو صغره قد يظهر أيضاً في كلمة واحدة أولها كبير وآخرها صغير أو العكس. كما يلاحظ ظهور الخط الكبير عند الأطفال في مراحل عمرية محددة. وهي أحياناً تدل على الأنانية، أو الفخر، والاعتزاز، أو محاولة جذب انتباه الغير.

أما حجم الخط المتوسط الذي يصل معدله إلى 7 ملليمتر فيشير إلي شخصية: يسهل التعامل معها، انبساطية، وتتكيف بسهولة، تتصف بالتعاطف. إلا أن هذا العامل لابد من ربطه بملاحظه سعة الحروف المقفولة مثل القاف، والفاء، والطاء.. الخ. وفي حالة الخط الصغير الذي يصل في أقصى معدله إلى 6 ملليمتر فيدل على أن صاحبه: موضوعي، وغير متطرف في آرائه، وعنده ذكاء حاد، ويجيد التحصيل العلمي والتركيز والتذكر والتحكم في النفس، وملاحظ جيد للتفاصيل. أما إذا كان الخط أصغر من 3 ملليمتر فشخصية شديدة التعقيد، وأنانية ذات أفكار خاطئة عن نفسها. وعندما تكون كتابة الحروف في بداية الكلمة أكبر من نهايتها فيدل على أن الشخص: مهتم بمظهره، ومتمركز شيئاً ما حول ذاته، وله طموحات عالية، ويجيد صناعة الكلام وإظهار مواهبه أمام الآخرين. وإذا تباين هذا العامل بشدة أي أن بداية الكلمة كان كبيراً جداً وآخرها صغيراً جداً فيشير إلى اضطراب في الدورة الدموية، وفقدان سريع للطاقة، ويهتم بهذا الجانب من الجرافولوجي الأطباء المختصون. حيث إنه أداة تساعد في التشخيص الباكر للأمراض إلا أنها بحاجة لأبحاث مكثفة.

أما إذا بدأ الحرف في أول الكلمة أصغر منه في آخرها فدل ذلك على صفات: القناعة، والصبر، وحسن استقبال الآخرين، والتقليل من أهمية النفس خاصة فيما ينجز من أعمال. وإذا زادت نهايات الحروف في الكلمات زيادة كبيرة في الحجم (وخاصة في التوقيع) فيكون الشخص: كريماً، طموحاً، يجيد إقناع الآخرين، متمركزاً بعض الشيء على ذاته. وإذا قلّت الحروف في نهاية الكلمات قلة شديدة كان: شديد الدهاء، يجيد المحاورة، يتكيف مع المواقف بسهولة، تنبأ عن شخصية كانت في الأصل خجولة، تتهرب من الوعود. وتوحي الخطوط والأشكال المتكررة أن هذا الشخص: صبور، مثابر، مبدع، منهجي، لديه قدرة على التركيز والتفكير الواضح، كتابته متجانسة، وقد يكون ماهراً

الفينيقيون كانوا يعتقدون أنه بإجبار بعض المرضى على تشويه خطهم يستطيعون شفاءهم.. إنه العلاج بالخط



(الجرافولوجي) علم وفن يرمي لتحديد العلاقة بين طريقة الكتابة اليدوية وطبيعة الشخصية

في المراوغة. ويوحي رسم الخطوط المتقاطعة المتشابكة العشوائية: بمن يشعر بالعزلة والتوتر والعصبية، ولديه فراغ كبير لا يحسن استغلاله، ومشتت التركي، ويشعر بأنَّ أعماله مقيّدة، ويرغب في الحرية والتحرر. كذلك يلاحظ موقع الرسومات العفوية (الشخبطة) التي تصدر من الشخص. فإذا كانت في وسط الصفحة فتعني أنه بحاجة للانتباه، والحرية. وعلى يمينها: تفكيره مركز على الماضي، وسريع الفهم، ويخاف من كشف حقيقته. وعلى يسارها: تفكيره مركز على المستقبل، ويحب الحياة، ومنجز في عمله. وفي أعلاها: متحمس، وخيالي. وفي أسفلها: عنده نظرة حرجة للحياة، وأحياناً كآبة.

ميل الخط

يمكن تقسيم ميل الخط في اتجاه الكتابة من 80 - 110 درجة. وبالنسبة للزاوية القائمة (90) من الميول الطبيعية التي تدل على شخصية: متوازنة، موضوعية، مستقلة، ثابتة، لا يظهر عواطفه بسهولة، معتدل في تصرفاته، اجتماعي إلى درجة مقبولة، نشيط وحيوي، يتميز بدرجة عالية من المصداقية وسعة الأفق. ومع ميل نحو 65 درجة يحتمل أن تكون شخصية: انفعالية النزعة، يسهل إثارته، يحتاج إلى الناس في أغلب معاملاته، يكره الوحدة، يحب العلاقات الاجتماعية ومتعلقاتها. أما ميل الخط نحو 50 درجة يعني أننا أمام شخصية: غير متزنة، لا تبالي، تميل إلى التضخيم والتفخيم الزائد لذاتها، واختلاق قصص وهمية لجذب الاهتمام. وفي حالة الميل عكس اتجاه الكتابة من -110 140 درجة يعتبر ميلاً غير طبيعي ويدل على شخصية: انطوائية، غامضة، شديدة الحرص تحب الوحدة، شخص مراهق أو يتصرف بسلوك طفولي، لا تنسى الإساءة بسهولة، ميّالة للانتقام، تبرر سلوكها وتصرفاتها، شكاكة ولا تصدق ما يقال بسهولة. إذا ظهرت هذه الميول في الذكور فإن الشخصية تميل في سلوكها إلى الأنوثة وتتمحور عادة حول الأم، وتنحاز إلى جانب الأم في الحب والولاء وتفضلها على الأب. أما ظهور هذه الميول في الإناث فإنهن عادة يكنّ غير ودودات وغير مباليات ويقابلن الآخرين بنفور وتغلب على تصرفاتهن تصرف الذكور.

أما زيادة الميل عن 140 درجة فيدل على شخصية: سلبية، تغلب عليها الانسحاب من المجتمع، تتميز بمقاومة أفكار الآخرين. وتشير الزيادة في درجة الميول زيادة شديدة على أن هذه الشخصية غير مستقرة، ومتغيرة دوماً. وفي حالة الميول المتغيرة: الميل في اتجاه الخط أحياناً وعكسه أحياناً أخرى في نفس الجملة فعنوان لشخص غير قادر على التحكم في تصرفاته والتغير في الانفعالات ويربط ذلك بعامل السرعة والبطء، أو عاملي الانتباه والتركيز الخ. وعندما تتم الكتابة في عكس الاتجاه فتنبئ عن معاناة في مرحلة المراهقة من الانفعال الزائد أو العكس. كما أنها تخبر عن شخصية يصعب التنبؤ بسلوكها، تتميز بالعصبية وعدم الثبات، والشعور بالذنب.

رسوم الأشكال

يوحي رسم الوجوه الجميلة بحبّ الناس وإيجابياتهم فقط، حسن الطّبع، جذاب، متفائل، يحب الصداقة، يتمتّع بالنشاطات والأحداث الاجتماعية، عنده تذوق لعلم الجمال وحسن اعتبار لشخصيات الآخرين. أما رسمها قبيحة فتشير لشخص: مريب، سلبي، يكره الناس، لا يأتمنهم، لا يحب القانون والنظام، يفتقر إلى الثقة بالنّفس، لا يحب العمل الجماعي، يبحث عن أسوأ ما في الأشخاص والمواقف، يميل إلى تحريف الحقيقة. وحين يخط وجوهاً بأفواه مفتوحة فهو شخص: عجول، كثير الكلام، يحبّ سماع صوته الخاص. وتشير رسوم الأزهار لشخصية: اجتماعية ودودة، متفتحة لطيفة المعشر. أما رسم القلوب

فتنم عن شخص: عاطفيّ عاشق، لديه قدرة على استمالة القلوب، يحب المؤانسة. أما رسم أنواع الفواكه والطعام: يحب الأكل أو قد يحب التخفيف والتخسيس. بينما يشير رسم الحيوانات والطيور والأسماك: يحب الدفاع وحماية الآخرين، يحبّ الحيوانات، حسّاس معبر، يحب الهدوء وراحة البال. وفي حالة رسم وسائل النقل المختلفة فتنم: حب السفر والعطلات، اجتماعي متفتح مرح مغامر.

ويشير رسم الأشكال الهندسية المتفرقة (دوائر، مربعات، مثلثات إلخ) بصفات: التنظيم، وضوح التفكير، التحلي بالمهارات، والكفاءة العالية، الصبر، إنجاز العمل. أما رسم الأسهم والسلالم فتشير لشخص: طموح، ولديه دافع قوي لإثبات نفسه، ويهدف للوصول إلى الهدف الأقرب. وحينما يرسم بيوتاً فهو: يبحث عن الاستقرار وتكوين عائلة، وأحياناً يبحث عن ملجأ أو بيت، يشعر بعدم الأمان. وعند رسم كتب متراكمة بعضها فوق بعضها: مجهد (متعب) مثابر، انطوائي. ويفسر رسم أشكال متنوعة كالنجوم، والشمس، والقمر، والأجرام السماوية: بالتفاؤل، الطموح، ونشدان الكمال، والقدرة على الوصول للتفاصيل، الرغبة في إثبات الذات. بينما يدل رسم الألعاب الذهنية المخططة والشطرنج عن شخص: تنافسي، يلعب من أجل الفوز، موفور الحماسة، كتابته سريعة، يتميز باختلافات كبيرة في أطوال حروفه، يشبك ما بينها.

التوقيع.. لوحة تجريدية للشخصية

التوقيع رمز وصورة لشخصية الفرد أمام نفسه وأمام الآخرين. فهو لوحة تجريدية للشخصية، مقصودة في بدايتها وعفوية في نهايتها. فيهدف صاحب التوقيع إلى وضع اسمه في شكل خاص كوسيلة للتعامل، فإذا به ينتهي إلى شكل كتابي رمزي يستخدم بطريقة عفوية للدلالة على ذاته بكل ما فيها من سمات نفسية وسلوكية. ويعتبر التوقيع بصمة للشخص كبصمة اليد سواء كان التوقيع جميلاً أو سيئاً. لذلك يعتمد لدى المصارف والجهات الرسمية.. أياً كان شكله معقداً أو بسيطاً. فضلاً عن أن بصمة اليد لا يعتد بها لدى جل المصارف إلا في حالات خاصة. لذا يمكن استعمال التوقيع (بصوره وأشكاله) للدلالة على سمات الشخصية، لأنه شكل من الخطوط العفوية التي تدخل ضمن الجرافولوجي.

وللتوقيع شروط لابد من توافرها: أن يكون من تصميم صاحبه وإبداعه، وأن لا يكون مقلداً، بل عفوياً، وأن يكون (فورمة). كما توجد عدة نقاط ينبغي مراعاتها عند الحصول على التوقيع: متابعة من يقوم به، ملاحظة الحالة النفسية التي تسيطر على الشخص أثناء التوقيع، وطبيعة عمله. وعند تحليل التوقيع يجب: التأكد من صحته، وترابط أجزائه. لا تعتبر الصور الرمزية، والأرقام والأحرف الخاصة، جزءًا من التوقيع. وإذا كان التوقيع اسماً حقيقياً أو مستعاراً بحجم خط الكتابة لا يعتبر توقيعاً. وعندما يضيف البعض مع التوقيع العربي بعض الحروف أو الكلمات الانجليزية ينبغي استبعادها. وينبغي مراعاة الفرق بين التوقيعات والرسومات خاصة لبعض الشخصيات كالسلاطين والحكام، ذلك لأن التوقيع كان رسماً يقوم الكاتب بإعداده بإذن منهم.

الجرافولوجي.. فوائد خاصة وعامة

ذكر (أرسطو) في كتابه (البلاغة): (أن الفينيقيين الذين أورثونا الهجائية، كانوا يعتقدون أنه بإجبار بعض المرضى على تشويه خطهم، يستطيعون شفاءهم). إنه (العلاج بالخط) وتصحيح سلوكيات عبر إجراء تصحيحات على الخط، والتوقيع. فضلاً عن الكشف المبكر عن الاضطرابات السلوكية، وتوجيه المراهقين، والتعرف على ملامح الشخصية، وأسلوبها في التعامل مع الآخرين، وتحقيق التوافق معهم. ومن فوائد (الجرافولوجي): حسن اختيار الأفراد المناسبين لوظيفة، أو مشروع ما.

وتلجأ إليه التحليلات النفسانية (لتشخيص بعض العلل). حيث يحلل اختصاصيون نفسانيون شكل وطريقة كتابة مرضاهم. فيعرف ما إذا كان يعبر عن نفسه أم لا؟، وهل هو ثابت انفعالياً؟، وما إذا كان يعاني علة جسدية؟ إلخ. وإذا طلبوا منهم الكتابة عن جوانب حياتهم فقد يكتسبون فهماً كبيراً لمشاعرهم الداخلية (التوتر، والقلق، والإحباط إلخ)، وتفسيراً لعلل (الرهاب، والفصام، والاضطرابات العقلية. كما تحتاجه التحقيقات الجنائية لكشف هوية مجرمي التزوير، والتحايل، والسرقات إلخ. كما تقوم وكالات الاستخبارات العالمية بتحليل الخطوط، لفهم شخصيات أصحابها، ما ساعد في الكشف عن كثير من الجرائم وملابساتها.

الخلاصة: (الكتابة بصمة المخ، واليد ترجمانها). ويفصح (الجرافولوجي) عن كثير من جوانب الشخصية، وسماتها، وتوجهاتها، وعلاقاتها بنفسها وبالآخرين. فهو يحلل شكل وحجم الكتابة، وقوة الضغط بالقلم على الورقة، وميول الأحرف، ومقدار الهوامش من الجهات الأربعة للورقة، وإيقاع ونسق الكتابة، وشكل التوقيع إلخ. وله إفادة كبيرة في مجالات: علم النفس والاجتماع، والطب، والتعليم، والأعمال التجارية، والاستخدامات الشخصية، والتحقيقات الجنائية.

يستخدم (الجرافولوجي) للكشف عن الحالة النفسية لكاتب النص إبان كتابته له أو تقييم صفاته الشخصية أو للفحص العلمي للوثائق التاريخية









الدانــوب

نهر متعدد الأسماء والألــوان والصــور

عبدالله بن محمد: تونس

يشق نهر الدانوب طريقه على طول 1770 ميلاً من الغابة السوداء بألمانيا إلى الساحل الروماني، ويكتسب لونه وطابعه من الشعوب المختلفة التي يمر عبرها، وفي هذا النهر تتعدد الصور والألوان.

وفي النحت الروماني، اكتسب الدانوب صفة الذكورة، ممثلاً بدانوبيوس، إله النهر الحكيم والملتحي ويؤنث في أماكن أخرى، فيصبح رمزاً للنعمة والجمال. بينما يرمز إليه بتمثال قرب منبع النهر، ببلدة دوناوشينغن في الغابة السوداء بألمانيا، في صورة شابة عذراء تحدق بحزن في المصب وبجوارها أمها -الممثلة في (البار) أو الهضبة التي تغذي مياهها الدانوب- مشيرة إلى الاتجاه الذي يجب أن تتبعه، ناحية الشرق.

فيينا، بلغراد، براتيسلافا، وبودابست أربع عواصم تقع بالقرب من الدانوب أو على مفترق النهر

عبر فترات التاريخ اكتسب نهر الدانوب، المتدفق وسط الضباب في مسار متعرج، طابعه من ميزات الشعوب والأماكن يمر بها.

وللنهر ألوان مختلفة، باختلاف عدسة المشاهد. وقد ألف يوهان شتراوس الثاني مقطوعته (الدانوب الأزرق) سنة 1866، للتخفيف من حزن النمساويين الذين خسروا حرب الأسابيع السبعة مع بروسيا. وفي بلغاريا، يوسم الدانوب بالأبيض، وفي أوكرانيا ينطلق نهر تيسا كرافد رئيسي -وينقسم إلى نهري تيسا الأبيض وتيسا الأسود- وعندما يعبر المجر تتكدس الرمال على طول ضفتيه فوصفه المجريون (بالأشقر). وبالقرب من مدينة رام الصربية، تبدو مياهه فضية ونقية.

هذا هو الدانوب، نهر واسع الآفاق، متعدد الثقافات، يعبر عشر دول ويصب في تسع. (بالمقارنة مع نهر الفولغا الكبير، أطول من الدانوب لكنه لا يتجاوز حدود روسيا). ومنذ القدم اتبع التجار والمهاجرون والمغامرون والمستكشفون نهر الدانوب إلى قلب القارة، حاملين البضائع والأفكار والابتكارات. فقد سافرت فنون المعادن والزراعة التي



وصلت إلى أوروبا عبر المستوطنين من الأناضول حوالي 5000 ق.م عبر النهر. في وقت لاحق جلب الأتراك الأشجار الجديدة والزهور والفواكه والخضروات إلى الأراضي التي احتلوها في أوروبا الشرقية. وجمع السفراء الغربيون في القسطنطينية، الذين فتنوا بالحدائق هناك، البذور والمشاتل ونقلوها إلى بلدانهم، ومن أهمها وأشهرها كانت زهرة التوليب (الخزامى).

كما جلب الأتراك الفلفل الحار، الذي انتقل في القرن السادس عشر من العالم الجديد مروراً بالإمبراطورية العثمانية إلى المجريين، الذين كانوا يعرفون الفلفل الحلو فقط. وبفضل الفلفل الذي زرعه العثمانيون، اكتشف الكيميائي المجري ألبرت ناجيرابولت حمض الأسكوربيك (فيتامين ج) في بداية سنوات 1930. ويوجد اليوم متحف شهير للفلفل الحلو بجانب نهر الدانوب في مدينة كالوكسا المجرية. وفي القرن التاسع عشر زرع البلغاريون الفلفل في حدائقهم على نطاق واسع، وجلبوا معهم أيضاً البطيخ والقرع والقرنبيط إلى هنغاريا.

أما الشعوب التي تعيش على ضفاف الدانوب، أو التي



تستغل مياهه، فقد دأبت على قياس مزاج النهر الذي كان يستغرق وقتاً طويلاً ليجمع مياه الثلوج الذائبة -من جبال ألبانيا في الجنوب إلى سويسرا في الغرب، وقبل كل شيء من جبال الكاربات في الوسط والشرق- وعادة ما يرتفع منسوبه في فصل الصيف. ويدرك الصيادون بمنطقة سيغيتكوز المجرية أن الضباب الذي يحف نهر الدانوب في شهر مارس يؤشر على قدوم فيضانات بعد 100 يوم، أي وقت الحصاد. وفي كل الحالات لا يجب الاستهانة بتقلب مزاج النهر، فهو لطيف وهادئ في معظم فترات السنة، لكنه يمكن أن ينقلب عنيفاً في كل لحظة.

(خلافاً لتوقعاتنا، لم تتقلص سرعة الرياح مع بزوغ الشمس) هكذا وصف الكاتب الأمريكي ألجرنون بلاكوود رحلته عبر النهر في روايته القصيرة «الصفصاف»، وكانت رحلة تجديف عبر النهر بمدينة براتيسلافا (عاصمة سلوفيكيا) في بداية سنوات 1900. (يبدو أن الرياح تشتد مع الظلام، تعصف فوق رؤوسنا وتهز الصفصاف من حولنا كالقش... أصوات غريبة ترافقها في بعض الأحيان، كانفجار مدافع ثقيلة، ثم تهوي على الماء والجزيرة في ضربات كبيرة وعنيفة، كل ذلك دفعني إلى التفكير في الأصوات التي قد يحدثها الكوكب وهو يسبح في فضاء الكون).

وفي سنة 1726، نشر لويجي فرديناندو مارسيجلي، حاكم هابسبورغ وعالم الجغرافيا، تحقيقاً رائعاً حول جغرافيا الدانوب والعلوم الطبيعية المرتبطة به، ورسم خرائط كل منعطف في مسار النهر من المنبع وعلى طول الطريق إلى روسه ببلغاريا. وتكشف دراسة خرائطه اليوم عن خصائص المناطق النائية التي شكّلت النهر منذ عصور. وفي الوقت الحالي أصبح الدانوب، الذي تم تقويم مساره لتطوير أساليب الشحن والحد من إمكانية فيضانه في القرنين التاسع عشر والعشرين، متعدد الاختصاصات. فقد لعبت الطاقة الكهرومائية التي يولدها نهر الدانوب العلوي في ألمانيا والنمسا دوراً حيوياً في النهضة الصناعية في كلا البلدين بعد الحرب العالمية الثانية (تم بناء حوالي 60 سداً على طول 600 ميل من النهر بين ألمانيا والنمسا). لكن الفوائد الاقتصادية للطاقة الكهرمائية قد انطوت على تكاليف بيئية جسيمة، لذلك بدأ الاهتمام بإصلاح الضرر في القرن الحادي والعشرين.

ألف يوهان شتراوس الثاني مقطوعته (الدانوب الأزرق) عام 1866م للتخفيف من حزن النمساويين بخسارة حرب الأسابيع السبعة







وهناك أربع عواصم تقع بالقرب من الدانوب أو على مفترق النهر، وهي: فيينا، بلغراد، براتيسلافا وبودابست.

في ناشماركت، السوق الشعبية بفيينا، تتوافد أعداد كبيرة من الباعة والسلع، من الشرق عبر النهر، إضافة إلى باعة الحلوى والخبز أو الكيك المصنوع من الفواكه المجففة والمكسرات من سمرقند، والنبيذ من رومانيا وبلغاريا، والكافيار من بحر قزوين (في العصر الروماني، كان سمك الحفش وفيراً في نهر الدانوب، لذلك مثّل الكافيار طعام الفقراء، لكنه الآن أصبح الرطل منه يباع بآلاف الدولارات).

وفي جانب آخر تعرض متاحف نوفي ساد وبلغراد، المطلة على نهر الدانوب في صربيا، أنواعاً مختلفة من السيوف التي استخدمت في المعارك بين أوروبا المسيحية والإمبراطورية العثمانية، ولكن لا نجد أثراً لاتفاقيات السلم أو التحالفات بين السلاطين والملوك، سواء عن طريق الزواج أو الصلح. وفي القرن الخامس عشر ناضلت صربيا للحفاظ على استقلالها من الإمبراطورية العثمانية القوية ومملكة المجر على حد سواء. وفي سنة 1432 زوّج الحاكم الصربي المستبد ديراد برانكوفيتش ابنته الشابة كاتارينا من أولريش الثاني من سيلجي، الحليف المقرب من المجريين، وبعد ثلاث سنوات زوّج ابنته الكبرى من السلطان التركي مراد الثاني، ولكن ذلك لم يدم عليه نعمة السلام أكثر من خمس سنوات.

وعلى أطراف النهر من بلغراد في فينكا، ليبنسكي فير، وكلادوفو — تتناثر آثار مذهلة لحضارات العصر النحاسي من وادي الدانوب السفلي، وقد حافظت على شكلها بعد أن وضعت داخل التماثيل والأواني. ويسعى علماء الآثار اليوم لفك الرموز والحروف - الأدلة على ما يصفه البعض (بنص الدانوب)، الذي يعدّ أقدم من الكتابة السومرية، وقد وجد منحوتاً في الحجارة ومرسوماً على الأواني في منحدرات منطقة فينكا.

في سنوات 1960 بمنطقة ليبنسكي فير، اكتشف عالم الآثار دراجوسلاف سريكوفيتش 54 قطعة من الحجارة الضخمة على شكل بيضة منحوتة تحمل صوراً لبشر أو ما يشبه الحوت، ومازالت تعرف بالأسماء التي أطلقها عليها: دانوبيوس، الرجل الجني، غزال الغابة، والمشهد الأخير.

وعبر ممرات البوابات الحديدية، يشق نهر الدانوب طريقه بين منطقة الكاربات وجبال البلقان، وهي واحدة من الامتدادات الأكثر إثارة للنهر.

في فترة حكم الشيوعيين، خاطر الرومانيون بحياتهم عبر السباحة وسط الممرات الضيقة، والمياه المتدفقة بين الصخور إلى يوغوسلافيا، أحياناً تحت إطلاق النار من قوات حرس الحدود. وهناك مسار خطير يؤدي إلى كهف بونيكوفا على حافة المياه، المكان الشهير للاختباء قبل الهروب. وبعيداً ناحية الشرق، تسبب بناء بوابات سد الحديد سنة 1968 في إغراق جزيرة قلعة أدا الجميلة، الجيب التركي السابق. واضطر سكانها للمغادرة، ونقلت السجادة الضخمة التي كانت تغطي أرضية المسجد، وهي في الأصل هدية من السلطان عبدالحميد الثاني قدّمها في عام 1903، إلى الجامع الكبير بكونستانتا على ساحل البحر الأسود في رومانيا، بعد أن عاد إليها بعض سكان الجزر السابقة للعيش فيها.

وبالقرب من فيدين ببلغاريا، يرسم نهر الدانوب الحدود مع رومانيا، هناك يزداد النهر تدفقاً وشراسة وعرضة للفيضانات أكثر من المنبع، حيث تتناثر بعض الجزر. وفي بيلين، خارج سجن مشدد الحراسة وموقع محطة الطاقة النووية المهجور، تأوي بعض الطيور النادرة في أرخبيل مكون من عشرين جزيرة تقريباً، وتحتمي النسور ذات الذيل الأبيض والغاق القزم من الصيادين. ويساعد المتطوعون في تفكيك السدود القديمة التي بناها السجناء المعتقلون في العصر الشيوعي. وقد شجعت الفيضانات الدورية للنهر على عودة طيور خطاف البحر، وسمنة الدبق، ومالك الحزين الأرجواني، والبجع الصامت في ذلك المكان، كما هو الحال في دلتا الدانوب، حيث تستعيد الحياة البرية نسقها بعد أن خرّبت في معظم دول أوروبا الغربية المصنّعة.

ماقل ودل



سعد البواردي

كلمات

باكستان أكبر دولة إسلامية على مستوى العالم.. أعطت لنا وفق التجربة أفضل عمالة منزلية في أدائها وأمنها..

خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز قلد رئيسها أعلى وسام يمنح لرؤساء الدول.. نتمنى أن تكون مساحة التعاون بين البلدين المسلمين على شتى المستويات.. إنها جديرة بذلك علمياً، وخدمياً، وتقنياً.

•••

من يستسهل الخسارة دون أن توجعه يصاب بالإفلاس..

وإنسان بلا ذاكرة حي كميت، والسلام.

•••

يقولون عنه أنه ذكي يعرف من أين تؤكل الكتف.. أما هو جاءت إجابته دون تردد:

- نعم أدرك ذلك.. ولو لم أدرك لضعت، وجعت، وحزنت..

•••

أكثر الناس زهداً في الحياة من لا يتكلف بوجود.. ويتعفف عن كل موجود.

•••

يتساءل أحدهم:

- ما الجدوى في إغراق أسواق العالم بالنفط.. وبقيمة تقل عن نصف قيمته؟

أليس الأجدى والأجدر الاحتفاظ بالفائض داخل مخزون كاحتياطي لجيل المستقبل.. وهو ما سوف يعوض خسارة المنتج بارتفاع قيمته إلى الحد المعقول والمقبول..

•••

بين مفردة القمة –بكسر القاف- ومفردة القُمة –بضمها- بونٌ شاسع وواسع يقع في خطأ نطقه كثيرون على شتى المستويات والثقافات..

السبب بسيط.. هو أن القمة بكسر قافها تعني الذروة والشموخ.. وأن القمة بضم قافها تشير إلى القمامة والتدني.

صورة أمه

نادية أحمد محمود: مصر

رأى السلم أمامه ولا يملك الاتجاه إليه، والباب الـذي خرج منه للتو لايزال مفتوحاً خلفه، أضواؤه تمتد لأقصى ما تستطيع لتضم جسده بين ثناياها، ورغم هذا لا يسـتطيع الرجوع إليه، تتسارع ضربات قلبـه، تصـرخ فـي فضاء صـدره، والعـرق يفيض، يغمر وجهـه وعينيه، تتـوه الرؤى عبـر تماهي الأشـياء مـن حولـه.. توقف عـن السـير ومد يده ليسـتند على الجدار بجواره، موعد السفر يقترب، لا مجـال لتأخيـر الآن، عليـه أن يتحـرك، الطريـق إلـى المطـار طويـل، إذا لم يمض فـوراً لن يلحق بالطائرة، مد قدمه للأمام، أبت أن تتحرك، أمه من داخل الشقة ترقب خطواته، تحيط أعينها به، تتابع لفتاته قبل أن يأخذه ظلام السلم إلى المجهول، منـذ لحظـات قليلة أخذته بيـن جناحيها، صبت بين جناحيه أدعيتها، أوصته بنفسه خيراً، قالت:

- امض ودع الأمر لصاحب الأمر.

حدّق في عينيها، تجلس على الأريكة العتيقة وسط الردهة، يدها تسند خدها المتشقق من أثر البكاء، صرخ صمته الحائر:

-كيف أتركك وحدك؟

تبسـمت عيناهـا وهـي تطمئنـه، تقـول إنه لا شيء سيتغير، بل العكس سيحدث إذ ستفكر فيه أكثـر وتتصـل وتطمئن عليـه، لن يغيـب عنها لأنه سـيظل معها.. تحركت قدمه اليمنى خطوة إلى الأمام.

***

من طيـات الهواء حوله بزغت صـورة أمه، رآها تأتيـه عـن يمينـه، تعملقت أمـام عينيـه، بدت له وهي على مقعدها وسـط الردهة، تسـند خدها المتشـقق مـن أثـر البـكاء بيدهـا الواهنـة ذات العروق النافرة، عيناهـا تحادثان الجدران والصور والفراغ من حولها، تنادي ولداً لا يسمع ولا يجيب، تركها وحيدة في عمرها هذا.. ارتعدت نظراته، هز رأسه هرباً منها، طالعه الهواء من جديد بصورتها وهي على فراش مرضها، همسـاتها المتقطعة تناديـه، ازداد ارتعـاده، رأى المـوت يطالعه على وجههـا وهـي وحيـدة إلا مـن سـكون موحش وصمـت حزين.. صرخت نبضاتـه، أغلق عينيه بقوة، عادت قدمه اليمنى خطوة إلى الخلف.

***

رأى مكان عمله البعيد تبزغ صورته لعينيه، تأتيه عـن شـماله مضببة قليـلاً قبل أن تتضح وتسـطع وتملأ الكون حوله، الفرصة لا تتكرر مرتين، يسعى إليها الكثيـرون وهي كالعـروس الرائعة لا تقبل إلا بمـن يجتاز من أجلها أقسـى الاختبـارات، مجرد التفكيـر فـي تركها بعد هـذا جنـون، والبقاء هنا دون عمـل مـوت بطيء، ثم إذا بقـي كيف يعين أمه بلا مورد، ماذا سـيتبقى لـه إلا هزيمة الروح، محـال أن يتركهـا.. تحركت قدمه اليسـرى خطوة للأمام.

***

اقترب السلم ناحيته، رأى درجاته تتدارك هابطة إلى أدنـى، الظلمة تبدو لعينيه هـوة بلا انتهاء، عـادت قدمه اليسـرى ثانية للخلف حيـث النور ما يـزال يضمـه بحنو، لن يتـرك أمه وليكن مـا يكون، شـعر بثقـل الحقيبة يدعوه للتحـرك، فاجأه خاطر جديـد، سـيأخذ مكانه فـي العمل آخـرون، كلهم يتمنـى هذا، تأججت النيران في صدره، رأى عينيه رغمـاً عنـه تنظـران للأمـام، انهمرت علـى أذنيه حروف من حنان قائلة له:

- مع السلامة يا ابني

دقـت الحروف جدران قلبـه، صلصل صوتها في فراغ صدره، أنار ضياها عتمة الكون حوله، اسـتدار قلبه نحوها:

- ستأتين معي!!

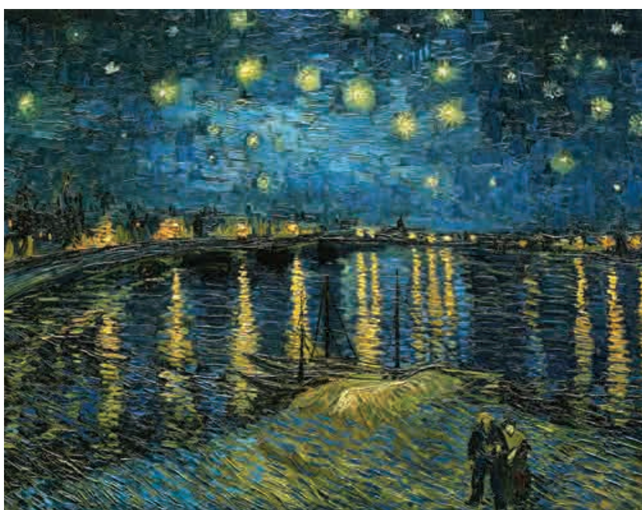










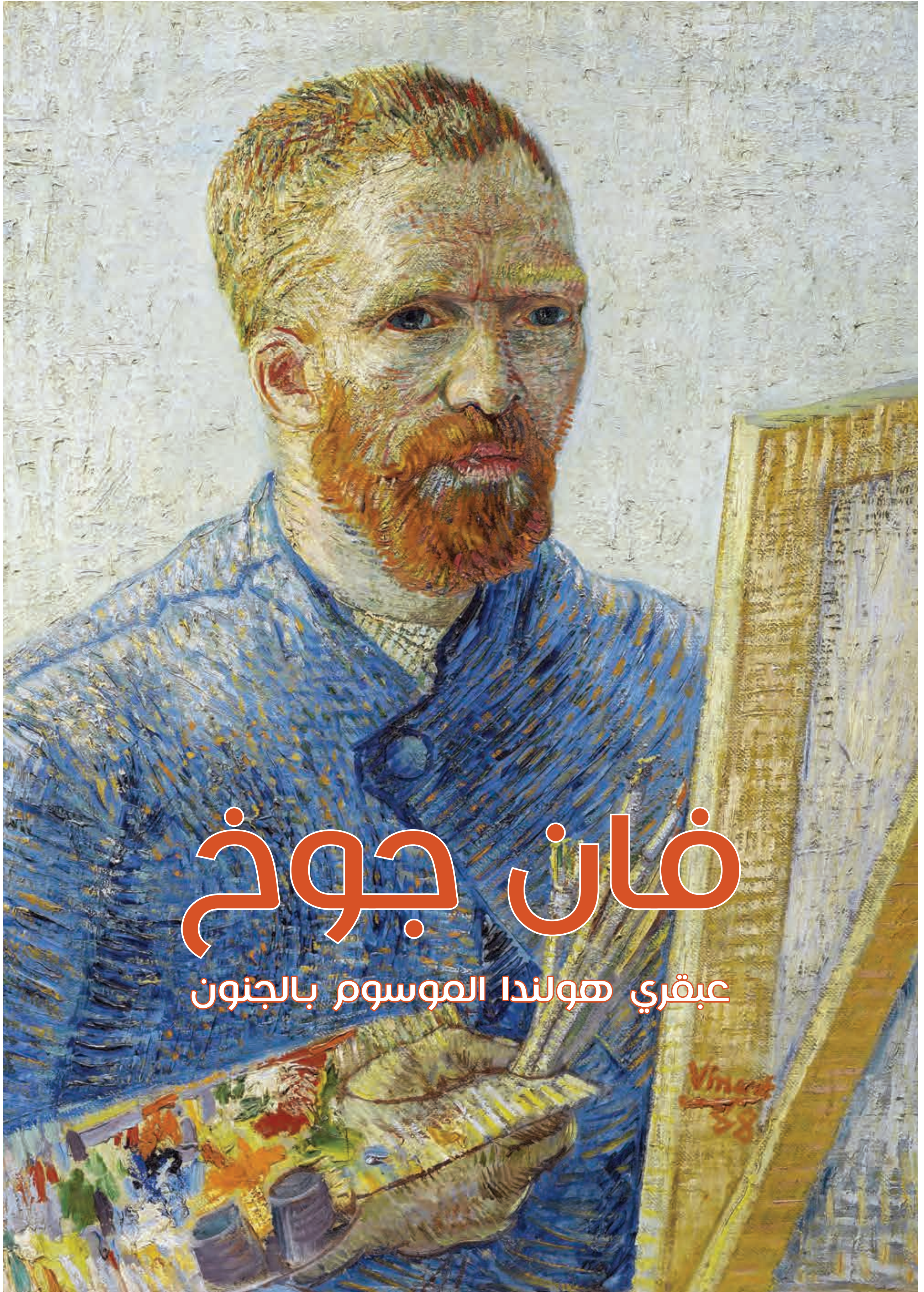












فان جوخ

عبقري هولندا الموسوم بالجنون

أشرف سعد: مصر

بدأ فينسنت فان جوخ (1853-1890م) حياته فاشلاً في كل شيء، لم ينشئ أسرة، أو يحصل على راتب، ولم يحافظ على أصدقائه. علم نفسه الرسم من الكتب التي تحوي أعمال كبار الفنانين، ثم قضى عدة سنوات من المران والتدريب، ولم يعترف أحد بمواهبه الفنية أثناء حياته، وشعر بالنفور من الطبقة الوسطى التي وصفته فيما بعد بالعبقري فينسنت.

مرت حياة فان جوخ بأضطرابات خصوصاً بعد قصة الحب الفاشلة مما أجبر والده أن يضعه في مستشفى للأمراض العقلية

ولد فينسنت فان جوخ في زندبرت في برابانت جنوب غرب هولندا، بالقرب من الحدود البلجيكية، لأب كاهن. وقد ولد لهذه العائلة بعده ولدان، منهما ثيو الذي ولد عام 1857م، وكان له أثر كبير في حياة فنانا العظيم، وثلاث بنات. لم يُظهر فينسنت في سنينه الأولى أي علامة على موهبة متميزة، وعندما بلغ السادسة عشرة بدأ العمل مع جاليري فني فرنسي مساعد وسيط تسويق فني، وذلك في مدينة هينغ العاصمة السياسية لهولندا اليوم، وكانت هذه بداية تأسيس اهتماماته بالفن، ونقل بعد قليل بسبب تميزه إلى فرع الجاليري في لندن، وذلك في العام 1875م. تعامل فان جوخ مباشرة مع الكثير من الأعمال الفنية الفرنسية، وقد جذبته أعمال فناني مدرسة (الباربيزون)، مثل: دوبغني وميليه وكورو ورسو. وقبل نهاية عامه نقل إلى المركز الرئيس للشركة في باريس، ومنذ ذلك الحين بدأت ميوله الدينية في الظهور، حيث أراد أن يصبح كاهناً، يواسي البشر. ودخل مرحلة دراسية للإعداد لممارسة الكهانة، ولكنه لم يتمها. وتوجه إلى مناجم بلجيكا للعيش والتعامل مع العمال، ولم يجد المسؤولون له وظيفة، وكانت حياته حافلة بمحاولاته العديدة لتشويه جسده، فوضع مرة يده في اللهب المشتعل بعد مروره بقصة حب فاشلة، وتحدث فيما بعد عن محاولاته العديدة للانتحار، وحاول أن يعتدي على جوجان أخيه بآلة حادة، ناهيك عن حادثة قطعه أذنه الشهيرة. وعندما كان يعيش في لندن اضطربت حالته بعد قصة حب فاشلة، ووضعه والده في مشفى للأمراض العقلية. وهناك إشارات في تاريخ حياته تدل على وجود أخت له كانت موضوعة في مستشفى للأمراض العقلية، وشُخصت حالتها على أنها فصامية، كما توجد دلائل أيضاً على وجود أقارب له كانوا يعانون من الصرع (د.شاكر عبدالحميد - الفن والغرابة ص476). بدأ فان جوخ حياته الفنية في سن السابعة والعشرين، من دون أن تكون له وجهة واضحة، حيث أتى أخوه ثيو بفكرة أن يُصبح فناناً. وعلى الرغم من ممارسته الرسم هوايةً لسنين طويلة؛ فإنه لم يكن متحمساً ليحترف الفن، حيث كان متشككاً في قدرته على التدريب على التقنيات اللازمة لممارسه التصوير بشكل محترف. وقد ظل معتمداً على دعم ثيو المادي، حيث اتفقا على أن يرسل رسوماته وصوره إلى ثيو مقابل الدعم المادي والمعنوي، وذهب فان جوخ إلى بروكسل للتدريب على تقنيات الرسم والتصوير، وأخذ بدراسة التشريح والمنظور، وقلد الكثير من أعمال الأساتذة القدامى والمعاصرين (د.محمود البسيوني - الفن في القرن العشرين ص56). وبسبب غلاء المعيشة في بروكسل انتقل للعيش مع والديه في (أيتين)، ثم اختلف مع والده، وانتقل إلى هيغ عام 1881م، وأخذ في تجربة الألوان الزيتية، وقد أنتج هناك الكثير من رسومات الشكل الإنساني، وجوانب من المدينة. ومنذ عام 1882م، وبعدها بعدة سنوات؛ أنتج ما يزيد عن ألفي عمل. وقد تحمس لرسم القرويين في شمال فرنسا عام 1883م، ولكنه لم يقض إلا ثلاثة أشهر فقط، وذلك بسبب العزلة، إذ لم يرحب به الفلاحون هناك، ولم يقبلوا الوقوف أمامه ليرسمهم. أنتج خلال هذه الفترة لوحته الشهيرة (آكلوا البطاطا)، وغادر فرنسا في نهاية عام 1885م إلى (أنتوريب)، متوقعاً أنه سيتمكن من العيش من فنه، والتحق بأكاديمية الفنون لعله يتمكن من تطوير قدراته في الرسم، بحيث يعتمد على نفسه، ويعفي أخاه من الدعم المادي الذي يرسله له، حيث كان ذلك يؤرقه كثيراً. أقام عند أخيه في شقة صغيرة، قرب حي الفنانين (مونومارتر)، ثم انتقل إلى شقة أوسع في شارع ليبي، وكانت باريس فرصته لرؤية أعمال ميليه مباشرة، ومانيه، ومونيه، وديلا كروا للمرة الأولى، ثم غادر باريس في عام 1888م، إلى الريف في أرلز جنوبي فرنسا، حيث اعتقد أن صحته ستتحسن هناك، ولم تخب توقعاته، فقد كان الفصل ربيعاً، وأشجار اللوز مزهرة، فرسم عدداً من اللوحات لأشجار الفاكهة. واستأجر في أرلز بيتاً به أربع غرف، ليكون أستديو، عُرف بالبيت الأصفر. وقد أنتج أثناء ذلك أولى

لوحاته الوحشية من خلال ضربات فرشاة واسعة، وأصباغ لونية مهشمة. وقد عانى الفقر والفاقة، وكان يأكل الخبز الحاف فقط، وكان يدخن بشراهة. كتب لأخيه ثيو قائلاً: «كلما زاد مقدار القبح والشر والوهن والفقر الذي أعانيه ازدادت لدي الرغبة في الانتقام من ذلك كله برسم لوحات ذات ألوان براقة شديدة التناسق والتنظيم». وعندما رسم فان جوخ لوحته (ليلة في مقهى مدينة أرلز 1888م)؛ وصف المكان بأنه يدمر الإنسان، فهو كان يصف نفسه، وقد قيل إنه كان يُكثر من تناول شراب الأبسنت، وهو من الكحوليات التي تؤدي إلى ظهور هلاوس سمعية وبصرية، ونوبات انهيار جسدي وعقلي (د.شاكر عبد الحميد – الفن والغرابة ص478). وزادت لديه نوبات الصرع، وتشاجر مع أخيه جوجان، وقذفه بكأس زجاجية، وتصاعدت حدة الخلافات بينهما. وفي حادثة أخرى قطع جزءاً من أذنه، وقدمها إلى إحدى الغانيات، وفقد الكثير من دمه، ووضع في المشفى، حيث بدأ يعاني من الهلاوس السمعية والبصرية، وشُخصت حالته على أنها ضلال أو اختلال عقلي Delircum، وبعد ثلاثة أيام غادر المستشفى في السابع من يناير عام 1889م، وبدأ يعانى من مشاكل صحية في أسنانه ومعدته، نتيجة إهماله وعدم اعتنائه بنفسه، وأدى كل ذلك إلى كآبته ويأسه، فالتجأ طوعاً إلى مستشفى الأمراض العقلية في سانت ريميه، واستمر في الرسم والتصوير، تحت مراقبة حثيثة. وأثناء إقامته تلك بدا ينال بعض الاعتراف الفني خارج الأسوار، إذ بدأت أعماله تعجب الفنانين مثل (سورا)، وكُتبت بعض المقالات النقدية الإيجابية عنها، وباع ثيو إحدى لوحاته الموجودة الآن في متحف (بوشكين) في موسكو. وفى مايو 1890م التقى بالطبيب (جاشيت) الذي وافق على الاعتناء به، واستأجر غرفة، وبدأ على الفور بالرسم، وكان الرسم هو علاجه، وبدأ ينسى المرض، وخلال سبعين يوماً أمضاها هناك، رسم بشكل محموم أكثر من ثمانين لوحة، وكان يرسم حتى يغالبه التعب، وكتب لأخيه ثيو واصفاً ما يمر به: «أحب حقاً أن أخبرك بأنني أشعر بأشياء كثيرة، لكن مع هذا فإنني شعرت أن كل هذا بلا طائل. عملي هو حياتي كلها، ولكنه دمرها أيضاً. فقدت عقلي، ولكني أعتبرك أكثر من مجرد تاجر لوحات عادي».

وفى 27 مايو من العام 1890م أطلق فان جوخ رصاصة من مسدسه موجهاً إياها إلى صدره، ومات بعدها بيومين، حيث كان ثيو بجانبه، وقد تأثر ثيو بموت أخيه كثيراً، ومات بعده بعدة أشهر. وقد آلت مجموعة ثيو الكبيرة من اللوحات والرسوم والرسائل لفان جوخ، وغيره من الفنانين؛ إلى زوجته جو، حيث أدارتها نيابة عن ابنها (فينسنت وليام)، ونشرت أول مجلد لرسائل فان جوخ عام 1914م، بعد أن طبعته باللغة الهولندية، ثم أخذ فينسنت وليام على عاتقه إدارة المجموعة الفنية بعد وفاة والدته عام 1925م، إلى أن تأسست مؤسسة فان جوخ عام 1962م.

أسلوبه الفني

أخذ فان جوخ التفاصيل من الحياة اليومية، وأضفى عليها رؤيته اللونية، مفعمةً بمشاعر اليأس والحزن. وبات اللون وسيلته للتعبير عما يجيش في داخله. ويمكن القول إن فان جوخ نجح في إضفاء الظلمة من دون الاعتماد على اللون الأسود الحالك، أوحى لنا بهذا من خلال اللون الأزرق والشجرة الخضراء الحالكة. وأُولى اللوحات الباريسية التي رسمها كانت لوحة طبيعة صامتة، (سمك الماكريل مع الليمون والطماطم)، ويظهر فيها تكنيك الألوان الذي تعلمه في باريس، وفي لوحة أربع زهرات لعباد الشمس، تبدو للوهله الأولى بتلات الأزهار وكأنها اشتعلت بالنيران. وقد مزج عده ألوان تبدو للوهلة الأولى بأنها متنافرة، ولكنه نجح في أن يجعلها متناغمة. ويُعتبر فان جوخ شخصية فريدة، ليس في المدرسة التأثيرية فحسب؛ بل في تاريخ التصوير، فهو من النوع الذي عانى كثيراً في حياته، حيث لم يجد الإنسانة التي تحبه وتحيطه برعايتها، فكانت عنده نزعة للحب مكبوتة، ورسم سنابل القمح الصفراء والمقاهي وعباد الشمس وصوراً لوجوه متعددة، وصوّر زوجي حذائه وغرفة نومه ومقعده وبعض الكباري والزوارق. وكانت لديه قدرة تعبيرية خارقة في استخدام الألوان المتلاحقة بطريقة منظمة، وقد دارت نقاشات كثيرة حول أسلوبه الفني غير المألوف، وهذه الخطوط المتموجة. ولكن هذه النقاشات لم تستطع تفسير سر هذه اللوحات الجميلة غير العادية المتجاوزة للزمن، ولماذا اختار فان جوخ ألوان القوس قزحية؟ الأزرق، والسوسن الأبيض، ولحاء الشجر الأخضر، وعباد الشمس وزهرة الخشخاش.. كلها أعمال خالدة، أغلبها يُعرض في متحفه (متحف فان جوخ) بأمستردام، ذلك المتحف يؤمه سنوياً أكثر من مليون ونصف المليون زائر.

نجح جوخ في إضفاء الظلمة في رسوماته من دون الاعتماد على اللون الأسود الحالك











(هانيبال ليكتر) كما لم يظهر من قبل في السينما أو الأدب

أحمد راضي جودة: مصر

تحويل شخصية الدكتور هانيبال ليكتر إلى مسلسل تليفزيوني هو أمر شديد المنطقية. نحن أمام رجل فريد من نوعه، ليس فقط لأنه آكل لحوم البشر، أو طبيب نفسي لا يشق له غبار، أو حتى قاتل متسلسل عبقري؛ ولكنه إضافة إلى كل ذلك، عقل شديد الدهاء، ومثقف موسوعي، وفنان حقيقي، سواء بالرسم أو العزف على البيانو والتأليف الموسيقي. خليط يبدو متنافراً، ولكنه مع هانيبال متجانس بشدة من دون أي شذوذ. المؤلف (براين فولر)، مبتكر المسلسل، لم يتفوق فقط على جميع كُتّاب السيناريو الذين اقتبسوا سلسلة روايات هانيبال إلى السينما؛ ولكنه تفوق على (توماس هاريس) شخصياً مبتكر الشخصية الأصلي. ليس في ذلك أي قدر من المبالغة، فولر أخذ جميع تفاصيل الشخصية، دون أن يُهمل منها أي شيء، ثم أضاف لها مزيداً من الأبعاد النفسية، خصوصاً في علاقاته بويل جرهام، عبر مساحات درامية أصلية وجديدة، ذهبت بالعمل إلى مصاف الكلاسيكيات، وكل ذلك عبر ثلاثة مواسم فقط حتى الآن.



المخرج مايكل مان صاحب الفضل في وصول هانيبال إلى السينما

المخرج (مايكل مان)، مخرج أفلام حركة مهمة، مثل (حرارة) و(ضمانات) و(الدخيل)؛ التقط رواية (التنين الأحمر) التي صدرت عام 1981، والتي يظهر بها شخص هانيبال ليكتر للمرة الأولى على الإطلاق؛ وقرر أنها تصلح للعرض السينمائي، فكتب السيناريو، وقام بإخراجها، في فيلم (صائد البشر) الذي عرض عام 1986. لم يحقق الفيلم نجاحاً كبيراً، ولكنه دفع مؤلف الرواية تومارس هاريس إلى كتابة رواية جديدة، يمنح من خلالها هانيبال ليكتر الظهور في مساحة أكبر، أسماها (صمت الحملان) عام 1988، وهي الرواية التي ستتحول إلى تحفة سينمائية بالاسم نفسه على يد المخرج (جوناثان ديم) عام 1991، بالإضافة إلى شعبية ساحقة لشخصية هانيبال، فضلاً عن جوائز الأوسكار التي حصدها الفيلم، وهو ما يدفع هاريس من جديد إلى كتابة رواية جديدة بعنوان (هانيبال) 1999، يطلق فيها العنان ليتصدر هانيبال المساحة الأكبر من الأحداث كشخصية رئيسة، تبقى المشكلة أن الممثل (أنطوني هوبكنز) كان قد تقدم كثيراً في العمر عندما تحولت الرواية الجديدة إلى فيلم عام 2001، ولكن المخرج (ريدلي سكوت) اختار بعناية فائقة الملابس السوداء الفضفاضة والإضاءة الخافتة والكادرات المناسبة حتى يظهر هوبكنز في الرابعة والستين من العمر، كما ظهر بنفس قوته في الرابعة والخمسين من عمره، وهو ما ينجح فيه سكوت بجدارة، بينما يفشل في ذلك تماماً المخرج (بريت راتنر) الذي أعاد تقديم رواية التنين الأحمر بالاسم نفسه عام 2002، حيث يظهر هوبكنز في الفيلم رجلاً طاعناً في السن، ممتلئ الجسد، ثقيل الحركة، فاقداً لأي بريق، رغم أن أحداث التنين الأحمر تسبق كلاً من صمت الحملان وهانيبال. وهكذا يكون الظهور الأخير لأنتوني هوبكنز في الشخصية محبطاً ومخيّباً للآمال إلى أقصى درجة، وللمرة الأخيرة حتى الآن يقرر هاريس استنفاذ شعبية السلسلة ليصدر الرواية الرابعة عام 2006 والتي تتحدث عما سبق من أحداث، فيسرد طفولة هانيبال القاسية أثناء الحرب، وكيف تحول من طفل بريء إلى وحش آدمي لا يرحم. ثم تحولت إلى فيلم عام 2007 لاقى نقداً لاذعاً وعدم إقبال جماهيري، رغم أن الفيلم لو تم التعامل معه كفيلم مستقل بعيداً عن السلسلة، فهو فيلم مصنوع بشكل جيد جداً، وهكذا لا يبدو أن توماس هاريس الذي بلغ عامه السادس والسبعين قد ينوي كتابة أي شيء جديد عن هانيبال.

إحدى المشكلات الأساسية في روايات وأفلام هانيبال هي أننا لا نعرف بالضبط مدى خطورة الرجل، فنحن معظم الوقت نراه في غرفة مغلقة بعناية داخل مصحة للمجرمين المختلين عقلياً، ففي رواية التنين الأحمر نراه مسجوناً بالفعل طوال أحداث الرواية، وهو نفس الأمر في فيلم صائد البشر، بينما يتم إلقاء القبض عليه بطريقة هزلية في بداية فيلم التنين الأحمر، تجعله يبدو كأي مجرم عادي. وفي رواية وفيلم صمت الحملان نراه مسجوناً







أغلب الوقت، إلا في مشهد هروبه من السجن، والمشهد الختامي للعمل. المرة الوحيدة التي نراه يتحرك بحرية هي في رواية وفيلم هانيبال الذي تدور معظم أحداثه في إيطاليا، وحتى هذه المرة فالأمر لا يتجاوز نطاق جرائم القتل العادية، وهذه المشكلة هي أول ما قام مبتكر المسلسل براين فولر بمعالجتها عن طريق تقديم موسمين كاملين (الأول والثاني) تدور أحداثهما بالكامل قبل ثلاثية روايات هانيبال الأساسية، ستة وعشرون حلقة كاملة مع الأحداث الأصلية والجديدة تماماً، ثم قرر بعد ذلك تقديم رواية هانيبال في الموسم الثالث عبر سبع حلقات، وتقديم رواية التنين الأحمر في ست حلقات، أي أننا لا نشاهد هانيبال في المسلسل مسجوناً إلا في ست حلقات من مجموع تسع وثلاثين حلقة كاملة، وهي مساحة كافية تماماً لندرك ما الذي يمكن أن يفعله هانيبال وهو حر طليق.

المشكلة الثانية أن هانيبال آكل لحوم البشر لم نره يأكل أي بشر عبر الأفلام الخمسة التي ظهر فيها، وحتى في المشهد الوحيد في فيلم هانيبال الذي يطبخ فيه مخاً بشرياً، فليس هانيبال من يأكله، على عكس المسلسل الذي يقدم هانيبال في أول ظهور له في الحلقة الأولى وهو يتناول طبقاً أنيق التقديم من اللحم البشري على مقطوعة (Aria Da Capo) للموسيقار الألماني باخ، ثم في الحلقة نفسها نراه يطبخ رئة أحد ضحاياه ثم يتناولها، والأمر لا يتوقف عند مشهد أو اثنين، بل لا تخلو حلقة تقريباً من الموسم الأول والثاني إلا وهناك مشهد طبخ أو تقديم طعام يتم تصويره بطريقة تفوق أي برنامج طهي أو أي أفلام أو مسلسلات ظهرت بها مشاهد لإعداد الطعام من قبل، ثم لا يكتفي هانيبال بتناول القلوب والأكباد والكلى وغيرها من أعضاء بشرية وحده، بل يقوم بتقديمها لكل من يظهر معه تقريباً في المسلسل، الكثيرون تناولوا لحوماً بشرية من يد هانيبال دون أن يعرفوا ذلك، ومشاهد الطهي والطبخ ليست ترفاً في مساحة المسلسل، بل لها دور درامي أيضاً مهم، فعلى سبيل المثال لا يقدم هانيبال المأكولات البحرية لضيوفه إلا في حالة وجود شكوك حول ماهية الطعام، وأحياناً تكون مشاهد تقطيع اللحوم وتجهيزها كناية عن صراع دموي على وشك أن يدخله هانيبال مع أحد أعدائه.

المشكلة الثالثة أن جميع الشخصيات في الروايات كانت من الرجال البيض إلا شخصية (ريبا ماكلين)، وهي امرأة بيضاء تظهر في التنين الأحمر، و(كلاريس ستارلنج) الشخصية الرئيسة في صمت الحملان، وهي فتاة بيضاء في عامها الأخير من أكاديمية الشرطة، وسنعود للتحدث عنها لاحقاً. في مسلسل هانيبال هناك تنوع عرقي كبير في شخصيات العمل، تقريباً هانيبال وجرهام هما فقط من ظلا رجالاً بيضاً، كما هم في العمل الأصلي، بينما تغيرت الغالبية العظمى من الشخصيات الأخرى، وتحولوا إلى رجال سود أو نساء بيض أو سود، كما أصبح أحد أهم أعضاء فريق التحقيقات امرأة آسيوية، ولم يكن ذلك تغييراً عبثياً

براين فولر تفوق على مقتبسي الروايات وعلى مبتكر الشخصية






لا تزال المحاولات تجري للحصول على حقوق شخصية كلاريس

أو تجارياً فقط، من أجل إرضاء أكبر شريحة ممكنة من المتابعين؛ ولكن تم بناء خطوط درامية جديدة كما في شخصية (دكتور آلان بلوم) الذي تحول إلى (دكتورة آلانا بلوم) والتي ستدخل في علاقة عاطفية مع هانيبال، ثم في علاقة أشد تركيباً في الموسم الثالث.

المعضلة الحقيقة التي وقع بها مبتكر المسلسل براين فولر، ولم يتمكن من حلها حتى الآن في صناعة المسلسل؛ هي أن شخصية كلاريس من صمت الحملان، والتي حازت الممثلة (جودي فوستر) عنها جائزة الأوسكار والجولدن جلوب؛ تمتلك حقوقها شركة (مترو جولدن ماير). ومن الواضح أن الشركة المنتجة للمسلسل رغم كل النجاح الذي حققه لم تستطع تأمين حقوق الشخصية حتى الآن، وتم تقديم أحداث رواية هانيبال في الموسم الثالث بدون كلاريس وبدون أن يؤثر ذلك على الأحداث، ولكن العلاقة المعقدة بين ويل جرهام وهانبيال ليكتر اكتملت تماماً خلال الثلاثة مواسم التي تم تقديمهم، ولم يعد من الممكن أن تستمر شخصية جرهام أكثر من ذلك، وعلى هذا الأساس فإن جميع أحداث الحلقات التسعة والثلاثين كانت قبل لقاء هانيبال وكلاريس، وهي العلاقة التي شهدت أوج النجاح والتحقق والشهرة في فيلم صمت الحملان، وتستحق ربما ثلاثة مواسم جديدة كاملة فقط من أجلها، ولكن بما أن حقوق الشخصية لا تزال غير متاحة، فالعمل على المسلسل متوقف في الوقت الحالي، وربما من الممكن أن يستمر من جديد بعد ثلاث أو أربع سنوات بحسب تصريحات فولر الصحفية بعدما تتم كتابة دراما تليق باللقاء المرتقب بين هانيبال وكلاريس.

حسناً، ما الذي قدمه فولر في المسلسل بخلاف كل ما سبق ذكره، فولر صنع علاقة لا مثيل لها بين جرهام وهانبيال. ومن شدة تعقيدها، وأبعادها النفسية المركبة؛ ذهب البعض إلى أنها علاقة مثلية، وهي ليست كذلك في الحقيقة، بل هي أبعد ما تكون عن ذلك، هانيبال رجل حاد الذكاء ويقدّر الذكاء، لذلك فهو معجب للغاية بذكاء جرهام، ومنذ الحلقة الأولى في المسلسل يقول ليكتر لجرهام: (إننا متشابهان تماماً، أنت وأنا)، ويل جرهام ليس مجرد محقق جنائي تقليدي، وأسلوبه في العمل لا مثيل له، فهو يمسح مسرح الجريمة بعينيه ويقرأ كافة التفاصيل، ثم يتقمص







شخصية القاتل لمعرفة أسلوبه وأبعاده النفسية، كما يملك قدرة مدهشة على ربط التفاصيل ببعض، واكتشاف الدوافع الحقيقة وراء المشهد بأكمله، لذلك فمنذ الجريمة الأولى لهانيبال ليكتر يبدي إعجابه الشديد به من حيث قوة التنفيذ وتفرد الأسلوب، ومن خلال محاضرة يلقيها عن جريمة ليكتر الذي يتصادف وجوده خارج القاعة يستمع إليه، يقول جرهام إن مرتكب هذه الجريمة قام بتقليد القاتل الأصلي، ولكن مع فارق أنه رفعها إلى مستوى الفن! هذه التفاصيل هي المفاتيح الحقيقية لقراءة العلاقة العجيبة بين هانيبال وجرهام، هانيبال يرى في جرهام أفضل صديق قابله في حياته، فهو مثله يتمتع بذكاء خارق، ويعرف كيف يفهم ويقدّر المجرمين المتفردين، ويمكن لهما أن يشكلا فريقاً رائعاً من وجهة نظر هانيبال، وهو ما يرفضه ويحاربه جرهام منذ اللحظة الأولى التي أردك فيها ذلك حتى المشهد الأخير من الموسم الثالث. ولكن بالرغم من كل تلك المقاومة، يتمكن هانيبال من تحقيق مخططه بتحويل جرهام إلى وحش كاسر مثله تماماً، يتجسد ذلك في مشهد صراعهما مع التنين الأحمر العظيم في مشهد بديع أقرب ما يكون إلى الأساطير الإغريقية منه إلى مشهد حركي في مسلسل تليفزيوني.

فولر استلهم كبار المخرجين السينمائيين أمثال ستانلي كوبريك وديفيد لينش وديفيد كروننبرج، وقرر أن يأخذ التجربة إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه، لذلك فهو لم يقدم جرائم قتل مقززة بقدر ما جعل منها مزيجاً من الغرابة والجمال الشكلاني والقسوة الشديدة في تنفيذها، على سبيل المثال هناك ضحية وجدوه على خشبة المسرح، وقد تم تمزيق رقبته وشد أحباله الصوتية، بحيث يمكن العزف عليها كما لو كانت كونترباص. أيضاً لم يتناول الطب النفسي الذي مارسه هانيبال على جرهام بشكل تقليدي، ولكن أخذه إلى منحى جنوني من مجرد محاولة السيطرة الذهنية إلى خلق مرض عقلي حقيقي وتشوهات ذهنية غير طبيعية، ناهيك عما فعله مع هانيبال نفسه، وكيف تمكن من تحويله من مجرم متوحش كما ظهر في الأدب والسينما، وجعله أسطورة حية بكل ما تحمل الكلمة من معنى.

أفضل ظهور لأنتوني هوبكنز كهانيبال كان في صمت الحملان

تحت ظل المطر

أحمد علي بادي: اليمن

«كالحب، كالأطفال، كالموتى.. هو المطر» - بدر شاكر السياب

***

كان قد أُسدل على وجه الشمس غطاء سميك من الغيوم التي راحت تتصبب مطراً..

- هل ترى معي هناك.. كتلة بنية تتحرك على الأرض؟

- نعم أراها.. ترى ماذا تكون؟

- أيمكن أن يكون حيواناً ما، يمارس التمويه؟

- تعتقد أنه حيوان غير مألوف لم نشاهده من قبل؟

- ربما.. أو قد يكون مألوفاً، لكن كما ترى هذا المطر الغزير لا يسمح لنا أن نراه بوضوح!

كان المطر قد استدرجنا إلى خارج حدود المدينة، وبعد أن سلخنا ساعة كاملة في السير تحته أرغمنا انهماره الشديد على التوقف فجأة.. هناك فقط بدأت أشعر أن للمطر في رحاب الريف نكهة خاصة لا تستطيع أن تتذوقها روحك حين تكون داخل حدود المدينة. بدت الأرض وكل شيء عليها يهتز طرباً، وفي حالة من المرح، بينما ظلت نظراتنا مثبتة على حركة ذلك الشيء الغامض.

- أعتقد أنه من الزواحف..

- ولماذا لا يكون من القوارض..هه..

- القوارض!.. ولماذا لا تقول من الديناصورات..

- هاهاها.. هاهاها..

- هاهاها.. هاهاها..

بعد هنيهة عاد جو الجد يخيم علينا من جديد.

- قل لي بصدق ألا يشدك فيه شيء نفتقده نحن كثيراً؟

- شيء نفتقده نحن!.. لا.. لا أعرف..

- ألا ترى أنه لا يخشى المطر؟!

- حقاً! بل يبدو عليه الاستمتاع!

كان لا يزال ذلك الشيء الغريب على الجانب الآخر البعيد عنا، القريب من خط الالتحام بين الأرض الموحلة والسماء الممطرة؛ يتحرك.

- آه! كم أتمنى لو أكون مثله! ولا يتملكني كل هذا الخوف من مواجهة المطر..

- هيه! هون عليك يا صديقي! وخفف عنك هذه الشاعرية..

- أنت للأسف ضيق الأفق يا صديقي!

- ما هذا الكلام؟!

- حسناً.. حسناً.. آسف.. لم أقصد الإساءة..

- انتظر.. لماذا لا يكون شيطاناً؟

- شيطاناً!

عدنا والتزمنا الصمت، كنا لا نزال أنا وصديقي بداخل السيارة التي ركنت جانباً بعيداً عن خط سير السيارات،

وظلت نظراتنا مشدودة نحو الجهة المقابلة.

وفجأة..

- أين تذهب؟!

- نذهب إليه.

ورحنا نقترب منه شيئاً فشيئاً حتى غدت رؤيتنا له تتضح شيئاً فشيئاً.

- ستكون مجنوناً إن اقتربت منه أكثر من هذا!

وتوقفت، وقد أصبحنا على مرمى حجر منه، بعد أن كان صديقي قد صرخ فجأة في هلع قبل أن يطبق يده على يدي الممسكة بعجلة القيادة.

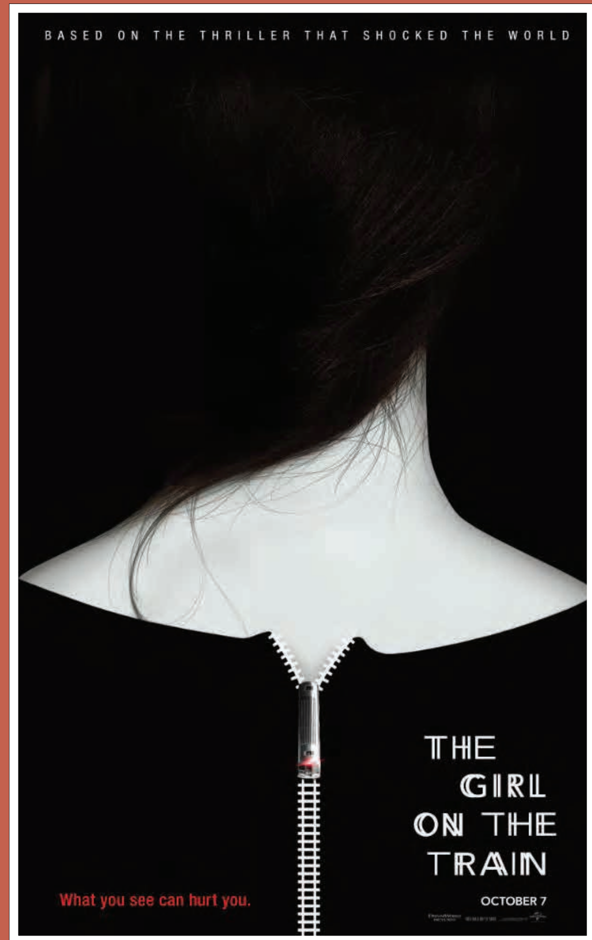
أخذت أتأمله، وهو لا يزال بحركته التي لا يكف عنها، وكأنه لحم يشوى فوق نار هادئة، تحركه يد خبيرة في الشواء، بينما صديقي يرمي إليه نظرات ازدراء بالرغم من خوفه الظاهر منه.

- إني أرى الجنون بعينه!

- بل فيه حقيقتنا التي كثيراً ما نعمى عنها!

كان مجرد جسد لإنسان عارٍ تماماً يتمرغ في الوحل.

الفيلم: The Girl On The Train
التصنيف: إثارة - غموض
العرض :أكتوبر2016
إخراج: تيت تايلور، **بطولة:** إيميلي بلانت
تأليف: مستوحى من رواية الكاتبة باولا هوكينز
ملخص الفيلم: طلاق ثم إدمان على الكحول يعبث بحياة راشيل الاجتماعية ،ويثير شجونها مرورها ببيتها السابق ،تبدأ علاقة جديدة مع زوجين سعيدين، يأتيها حلم مرعب وبعده خبر فقدان الزوجة ميغان، تصاب بعدها بالشك والرعب في محاولتها للعثور على الزوجة.





الفيلم: PRICELESS
التصنيف: دراما - رومانسي
العرض :أكتوبر2016
إخراج :بن سمالبوني **بطولة:** جيم باراك
تأليف: الكاتبان:كريس دولينغ – تايلر بويلي
ملخص الفيلم: وفاة زوجة جارو بعد حادثة مأساوية وبعدها فقدانه لعمله وعدم حضانته لابنته ،اضطر للعمل عامل نقل بضاعة لا يعرف محتواها ،اكتشف أن البضاعة عبارة عن فتيات ينقلهن خارج البلاد ،أحبّ أحد الفتيات بعد جلوسه معها وقرر المساعدة وأن يواجه هذه المشكلة بمعاونة أصحابه.

الفيلم: INFERNO

التصنيف: إثارة - غموض

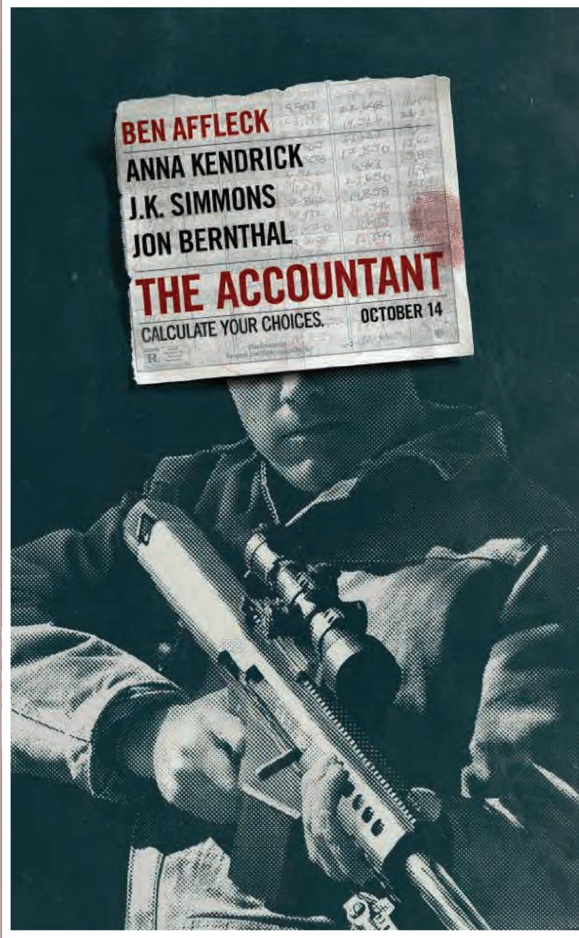
العرض :أكتوبر2016

إخراج: رون هاورد **بطولة:** توم هانكس

تأليف:مستوحى من رواية الكاتب دان براون

ملخص الفيلم: يستيقظ البروفيسور لانغدون من غيبوبته بفقدان جزئي لذاكرته ،ويصبح هدفاً للقتل من قبل أحد المجرمين ،أصابه الخوف فاتجه للشرطة لمساعدته ،عيّنت الشرطة الطبيبة سينا لمساعدته، وجدت أن لديه رموزاً فحاولوا جميعاً فكها ،فأصبحت الرموز لها علاقة بما حدث له مسبقاً وأصبحت المشاكل تأتيه من كل جانب.





الفيلم: THE ACCOUNTANT

التصنيف: جريمة - دراما

العرض: أكتوبر2016

إخراج: جافين أوكونور ،**بطولة:** بن أفليك

تأليف: الكاتب بيل دوبوك

ملخص الفيلم: اشتهر كريس ببراعته بوظيفته بالحساب القانوني بعد اهتمامه بها منذ طفولته، يكتشف مع مساعدته دانا سجلات مالية يتم فيها التزوير والتلاعب لصالح عملاء غير شرعيين ،أصبحت لديه رغبة بمساعدة مكافحة الجرائم في الميدان، فوافقت المكافحة على طلبه.

إعداد: عبدالملك الشايع | الرياض





ألفريد هيتشكوك (1899 – 1980)

فنان الهروب

محمد الفقي: مصر

في واحد من أروع أفلام المخرج الأمريكي الكبير فريد زينمان (رجل لكل العصور، 1966)، يقول توماس مور لابنته: (حين يضعنا الله في موقف عصيب، علينا أن نُعمل العقل ما استطعنا، فإن نجحنا في التغلب على المشكلة، فهي مشيئته هو لا مشيئتنا نحن، أما نحن كبشر، فتنحصر مهمتنا الأساسية في الهروب).

(الهروب)؛ هذه هي الكلمة المفتاح لكل أعمال ألفريد هيتشكوك (لندن: 13 أغسطس 1899 – لوس أنجلوس: 29 أبريل 1980)، والذي يمكننا القول إن مجمل أعماله كانت فيلماً واحداً طويلاً عن الإنسان بوصفه طريدة. فهيتشكوك ليس كالمخرج الروسي الكبير أندريه تاركوفسكي، الذي كان يؤمن بأن الإنسان موجود على الأرض لوظيفة جمالية، وأن مهمته الأساسية هي اكتشاف الجمال وتحقيقه. لا، إن هيتشكوك كان قد حسم أمره منذ طفولته بأن الإنسان ليس إلا طريدة، ومهمته الأساسية على الأرض تنحصر في الهروب.

معظم نقاد السينما يصنفون فيلمه (الشمال عبر الشمال الغربي، 1959) على أنه جوهرة التاج، قد يفضل البعض (دوار، 1958م)، أو (سايكو، 1960)، أو (النافذة الخلفية، 1954)، لكنني شخصياً أجد أن (الطيور، 1960) هو العمل الذي يتحقق فيه بشكل مثالي، وببلاغة سينمائية عظيمة، رؤية هيتشكوك عن الإنسان بوصفه (طريدة)؛ إنه العمل الذي حاول فيه أن يلخص الوضع الإنساني من الأزل إلى الأبد، ولذا فهو فيلمه الوحيد الذي نلمس فيه ملمحاً وجودياً قلما نلمسه في أعمال هيتشكوك الأخرى.

في (الطيور)؛ الإنسان ليس مطارداً من قبل إنسان آخر مثله (كما هو الحال في بقية أفلام هيتشكوك)، ولكن من قبل قوى أعلى، ولأسباب غامضة، وبنتيجة حتمية معلومة منذ البداية؛ هي الهزيمة المحققة للإنسان (أيضاً على عكس كل أفلامه التي ينتصر فيها الإنسان البريء). فمن بين كل أفلام هيتشكوك -الذي كان يؤمن بأن قوة الفيلم تتناسب طردياً مع قوة الشرير-؛ يبرز (الطيور) بوصفه الفيلم الذي يبلغ فيه الخطر كماله، يبلغ فيه الشرير الشر المطلق الذي لا راد له ولا قدرة للبشر على هزيمته؛ إنها الطيور، الطيور العادية؛ الطيور التي يرجع تاريخ وجودها على الأرض إلى أكثر من 140 مليون عام خلت، وها هي قد قررت أخيراً أن تهاجم البشرية، وأن تقضي على الإنسان، في جريمة قتل صامتة، ولأسباب غير معلومة، وكأن دوافع الشر عدمية (هذا إن كان هناك دوافع أصلاً لدى الطيور)، وكأن الأهمية الحقيقية هي للشر نفسه كقوة وجودية قاهرة، بغض النظر عن دوافعه.

في محادثة بين عالمة الطيور العجوز وتيبي هيدرن، تقول عالمة الطيور: (ولكن، إذا قررت الطيور فعلاً أن تهاجم البشر فلا أمل لنا! كيف نستطيع أن نواجهها؟! إنها أكثر من 100 بليون طائر على سطح الأرض!). كان هيتشكوك قد صرح بأنه لو كان (الطيور) فيلماً يتعلق بالصقور، والنسور، والطيور الجارحة، لما كان قد اهتم بتصوير الفيلم. ما أعجب الساحر الكبير ذا القوام البرميلي هو أن الأمر يتعلق بطيور عادية، طيور كل يوم، طيور كالنوارس، والغربان، والعصافير، والطيور البحرية، التي قررت أن تقضي على البشرية (لاحظ الفرق بينه وبين فيلم كـ(الفك المفترس، 1975) الذي سيخرجه ستيفن سبيلبرج لاحقاً، والذي حاول فيه أن يقتفي آثار (الطيور) في إستراتيجيته العامة، وإن كان فيلماً عن أسماك القرش المفترسة لا عن الطيور الوديعة رمز السلام).

وتبرز سخرية هيتشكوك أوجها حين نكتشف المفارقة الكاملة بعد مشاهدة (الطيور)، من أن أجمل أفلامه عن الهروب؛ عن الإنسان بوصفه مخلوقاً مطارَداً، ليس به —من أوله لآخره- إلا مشهد واحد فقط لهروب فعلي، هروب مادي حقيقي قائم، أما بقية الفيلم فاستسلام من البشر للطيور. مشهد الهروب المادي الوحيد في الفيلم هو مشهد هروب الأطفال من الطيور التي تطاردهم أمام المدرسة، ولن تغفل شهية مماثلة لشهية هيتشكوك الساخرة ملاحظة أن المشهد كله لا يمكن إلا أن يكون أيضاً مشهداً ساخراً: الطيور العادية، طيور كل يوم تطارد الأطفال!

بالإضافة إلى السخرية الإنجليزية الباردة المحقونة في كل أفلامه، هيتشكوك مغرم ببناء أفلامه أيضاً على المفارقات، وهو من كبار السينمائيين الذين تملؤهم الرغبة الجارفة في العمل في نطاق المفارقات والتعارضات الثنائية. كان يعتقد أنه من المفارقة الثنائية ينبثق شيء ما ثالث؛ شيء أسمى من اعتيادية الحياة اليومية. حياة هيتشكوك نفسها مفارقة كبيرة؛ فهو -بوجهه الذي لم يعبر وجه مثله عن السأم والضجر في العالم المعاصر- كان يسعى طيلة الوقت لتسلية نفسه بالتفتيش عن التشويق والإثارة، خلال حياته الرتيبة، والمنظمة، والاعتيادية. فملك التشويق والإثارة، والقتل، والتنكر، وعوالم الجواسيس، والمبتزين، والمخربين، والقتلة، هو رجل إنجليزي تقليدي، متقيد أشد التقيد بعاداته اليومية، وطقوسه الرتيبة التي لا تتبدل، وحياته المنتظمة مع زوجته التي لم يعرف نساءً غيرها طيلة حياته، وهو شديد الالتزام بوظيفته في شركة يونيفرسال للإنتاج السينمائي التي تستمر من التاسعة صباحاً إلى السادسة مساءً. كان ملك المطاردات، الرجل الذي تزخر أفلامه بالحركة والعدو والهروب، هو نفسه الرجل الذي يكره كرهاً شديداً بذل أي مجهود بدني من أي نوع.

المفارقات الثنائية مبثوثة كتفاصيل بصرية لا نهاية لها في أعمال هيتشكوك. من المفارقات في (الطيور) مثلاً: يقبض ميتش في بداية الفيلم على طائر الكناري الذي أفلت من ميلاني، ويودعه في القفص قائلاً: (ها أنا أضعك في قفصك الذهبي يا ميلاني دانييلز!). فيما بعد، وفي خليج بوديجا، تلجأ ميلاني إلى كشك هاتف زجاجي هرباً من هجمات الطيور، تماماً كطائر الكناري في القفص، لكن القفص هذه المرة ليس ذهبياً، بل كارثياً.

في أحد المشاهد الأخرى البليغة في (الطيور) يأمر هيتشكوك مساعديه برش الطريق الترابي الذي تسير عليه سيارة والدة ميتش بالمياه، حتى لا تثير السيارة الغبار أثناء سيرها. وفي أعقاب اكتشافها مقتل المزارع وفقء الطيور عينيه، تسرع والدة ميتش هاربة بسيارتها على الطريق الترابي الذي أمر هيتكشوك مساعديه هذه المرة بأن يعملوا على أن يثير أكبر قدر ممكن من التراب أفقياً. مفارقة بصرية بين هدوء النفس وسلامها قبل اكتشاف الكارثة، واضطرابها وانفعالها أثناء الهروب.

فيلم (الطيور) بأكمله ينهض على المفارقة الثنائية ما بين حال الإنسان وحال الطيور. هذه المرة، الطيور هي الطليقة والإنسان هو الذي داخل القفص. هذه المرة، طيور كل يوم

الهروب هي الكلمة المفتاح لكل أعمال هيتشكوك الذي كانت مجمل أعماله فيلماً واحداً طويلاً عن الإنسان بوصفه طريدة







هـي الصياد، والإنسان هو الطريدة.

المفارقة في أعمال هيتشكوك لا توجد فقط داخل الفيلم الواحد، بل يمكن رصدها أيضاً ما بين فيلم وفيلم. في (الطيور) يتعامل هيتشكوك مع الطيور كأنها طائرات تهاجم البشر، في حين يتعامل مع الطائرة التي تهاجم البطل في الصحراء في (الشمال عبر الشمال الغربي) كأنها طائر من الطيور.

مفارقة أخرى مهمة يلاحظها المُشاهد لسينما هيتشكوك: أن أجمل مشاهد القتل في سينماه لا تحدث ليلاً، بل نهاراً وفي وضح النور.

مفارقات هيتشكوك تنهض أيضاً ما بين الصورة والحوار. هناك دائماً -وعلى وجه الإجمال- طباق بين ما نراه في الصورة وما يدور من حوار بين الشخصيات، ونادراً ما يكرر الحوار ما يرد في الصورة؛ هذا من أهم المبادئ التي يعمل هيتشكوك في ظلها، وهو مبدأ اكتسبه أثناء عمله في السينما الصامتة في بداية حياته المهنية، حين تعلم كيف يروي القصة البصرية بالصورة فقط، وبعد دخول الصوت للسينما، كان من أوائل السينمائيين الذي عملوا على أن يكون الصوت (إضافة) إلى القصة البصرية، وليس مجرد تكرار لها.

اختيار أبطال الفيلم في حد ذاته قد يخضع أيضاً للمفارقات عند هيتشكوك. فمثلاً، في فيلم (سيئة السمعة، 1946) يختار هيتشكوك الأبطال تنفيذاً لمفارقة خطرت على باله أثناء التحضير للفيلم؛ أن يستغل الفارق في طول القامة بين إنجريد برجمان وكلود ريتز، كعامل لإثارة الانفعال لدى الجمهور؛ رجل قصير عاشق لامرأة طويلة!

التحريات حول حياة وطريقة عمل هيتشكوك تثبت لنا أن المفارقة الثنائية لعبت دوراً كبيراً في علاقته بجمهور المشاهدين من ناحية، وبطريقة صنعه لأفلامه من ناحية ثانية. كان هيتشكوك يؤمن منذ صدر شبابه بأن الإنسان مخلوق عاق بطبعه، وقد تعمق هذا الإيمان أكثر وأكثر عبر تجاربه الطويلة مع جمهور أفلامه.

كان يرى أن المشاهدين يدخلون الفيلم، ويستمتعون به، ولكنهم يصرون على إظهار أن حبكة القصة في الفيلم لم تنطل عليهم. كان هيتشكوك يرى في ذلك ضرباً من الشيزوفرينيا يقود الجماهير إلى مجافاة متعتهم أثناء الفرجة؛ الاستمتاع بالفيلم، وادعاء أن الألاعيب الواردة به لم تنطل عليهم في نفس الوقت! ولذلك، وطد هيتشكوك نفسه على الرد على هذا التحدي بسلوك منهج معين في الإخراج لا يمكن معه للجمهور أن يحزر ما الذي ستكون عليه اللقطة





إذا قررت الطيور فعلاً أن تهاجم البشر فلا أمل لنا.. كيف نستطيع أن نواجهها إنها أكثر من100 بليون طائر على سطح الأرض

التالية (نفس طريقة موتسارت في التأليف الموسيقى، والتي استلهمها الموسيقار محمد عبدالوهاب أيضاً في عمله؛ حيث كان من المستحيل توقع الجملة الموسيقية التالية في أي لحن جديد)؛ هي سلطة مطلقة استبدادية يمارسها هيتشكوك على الجمهور بفضل نوع خاص من تقطيع المشهد الواحد إلى أحجام لقطات مختلفة، لكل حجم منها هدف محدد يهدف إلى إحداث تأثير بعينه في الجمهور، وهو ما أصبح أسلوباً فريداً بلغ ذروته في فيلم (الشمال عبر الشمال الغربي)، ثم أخذت عنه ألعاب الفيديو الحديثة التي تُبنى إستراتيجيتها العامة على أساس المراحل التراتبية (أو المقاطع المنفصلة-المتصلة) لرحلة البطل للوصول إلى الهدف النهائي.

دور المفارقة كبير أيضاً في اقتناع هيتشكوك «أبو القوانين في سينما التشويق» بمبادئ سينمائية معينة والالتزام بها طيلة مشواره الفني. فالسينمائي والناقد العارف بأعمال هيتشكوك يعلم أن هناك قواعد ثابتة لا تتغير في كل أفلامه؛ قواعد كان قد طورها أثناء عمله بالملاحظة الدقيقة والألمعية المشهود له بها، وأثبتت جدواها على مر مشواره الفني في حبس أنفاس المشاهدين، وفي الحفاظ على قدر كبير من طزاجة المشاهدات المتعددة للفيلم الواحد، بحيث لا يمل الجمهور من تكرار مشاهدة الفيلم الواحد مع مرور الزمن.

من أهم هذه القواعد الهيتشكوكية، قلب ما هو متعارف عليه في القصص البوليسية المعروفة بـ(من الفاعل) رأساً على عقب؛ فهيتشكوك –على عكس أجاثا كريستي مثلاً- يكشف للمُشاهد عن الفاعل الحقيقي في أول 10 دقائق بالفيلم، لأن أساس عمله ليس هو تحقيق (المفاجأة) في نهاية الفيلم -كما هي روايات أجاثا كريستي التي يتضح في نهاية آخر 5 صفحات منها أن الفاعل الحقيقي هو أبعد شخصية يمكن أن يتصورها القارئ-؛ لا، بل إن هدف هيتشكوك هو على الدوام المحافظة على (التشويق) من أول الفيلم إلى آخره، ويحقق ذلك عن طريق الترقب الدائم من قبل المُشاهد لمصير البطل المظلوم الذي يسعى لإثبات براءته، بينما المُشاهد يعلم الفاعل الحقيقي، ويتابع رحلة البطل بانفعال أثناء محاولته إثبات براءته. لقد أدرك هيتشكوك في بداية عمله السينمائي أن ما هو مناسب للأدب ليس مناسباً للسينما، على الأقل تلك التي يفضل صنعها، فطوّر هو بنفسه قواعد التشويق السينمائي، مما أثمر عن نجاحات شعبية ونقدية لأفلامه، ويحسب له أنه لم يقع في فخ غواية تحويل الأعمال الأدبية الكبرى إلى سينما؛ ومن ذلك مثلاً رفضه تحويل رائعة دوستويفسكي (الجريمة والعقاب) إلى عمل سينمائي، وتفضيله العمل على قصص وروايات من المستوى التجاري العادي، أعمال لم تحقق كمالها الأدبي، ويمكن العمل بحرية على تطويرها بصرياً.

كان هيتشكوك يقدر الفن السينمائي تقديراً كبيراً بوصفه الشكل البصري الحديث للثقافة الإنسانية، وهو الذي وصفه الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز في كتابه (مفاوضات، 1990) بأنه همزة الوصل بين تقاليد التجريب الإنجليزي الكلاسيكي وحركة الحداثة؛ آخر فرسان الكلاسيكية وأول فرسان الحداثة السينمائية. هيتشكوك كمؤلف سينمائي رائد كان يحمل فهماً بصرياً معقداً للسينما بوصفها شكلاً يجمع بين شعبوية الحكي، والشكل الطليعي للفن بوصفه تجريبياً مستمراً، وهو ما جعل الكتابات النقدية الحديثة تصنف أعماله ليس فقط كأعمال تنتمي للموجة الشعبية للسينما الجماهيرية، بل أيضاً كأعمال تحوي قدراً كبيراً من السيريالية أحياناً والتعبيرية أحياناً أخرى، حتى وإن تخفت هذه الأعمال وراء شعبويتها.

تأثر هيتشكوك يبدو لنا عميقاً بكتابات كل من شارل بودلير، وجوستاف فلوبير، وأوسكار وايلد، وإدجار آلان بو. تأثره ببو يرجع إلى الطفولة، ونلمس ذلك في مقال نادر كتبه هيتشكوك بعنوان (لماذا أخشى الظلام، 1961)، ووصف فيه تأثره الشديد في طفولته بقصص بو الخيالية والغريبة، خصوصاً كتابه (حكايات الغرائب والعرائب، 1840) (Tales of the Grotesque and Arabesque). سينما هيتشكوك بأكملها تبدو لنا وكأنها تحمل قدراً كبيراً من الفضل لعالم إدجار آلان بو وقصصه المليئة بمرض استحواذ الفكرة الواحدة (لاحظ أيضاً أن معظم شخصيات دوستويفسكي فيما بعد سيستحوذ عليها مرض الفكرة الواحدة)، والغموض، والشخصيات التي تنضح بالغرابة. التأثر والتشابه بين بو وهيتشكوك لا يمتد فقط ليشمل الاهتمام بكل ما له علاقة





بالرعب، بل أيضاً بالنظر إلى الإنسان على أنه كائن عاق، تنتفي من تصرفاته صفة الرشادة والحكمة، بالإضافة إلى ولع كل من بو وهيتشكوك بالفنون المختلفة وفهمهما العميق لها، وفي نفس الوقت، شعبوية أعمال كل منهما، والروح شبه- العلمية التي تغلف أيضاً أعمالهما.

تبدو تأثيرات عوالم بو أكثر ما تبدو في فيلم (النافذة الخلفية، 1954) والذي يمكننا اعتباره فيلماً داخل الفيلم (جيمس ستيوارت المصور قعيد الكرسي المتحرك المهووس بمراقبة حيوات جيرانه عبر نافذة حجرته التي تطل على الفناء الخلفي). وفيلم (دوار) الذي نقترب فيه أكثر من سيريالية تشبه سيريالية بو، ونحن نتابع التحري السابق سكوتي المصاب بعقدة الخوف من الأماكن المرتفعة، والذي تتداخل عنده عوالم الحقيقة بالأحلام (كما تتداخل عوالم السينما الشعبية بالطليعية عند هيتشكوك نفسه)، ويصبح في رحلة بحث عن المعنى، بعد أن فتح الغموض الإمكانات اللانهائية لتفسير تشابه شخصية فتاة يقابلها حديثاً مع أخرى شهد موتها بأم عينيه. وحتى فيلم (سايكو) الذي يحاول فيه المجرم المختل أنطوني بيركنز أن يخلق أمه من جديد، بتجميع شذرات من مواد وألبسة مختلفة (كمحاولات هيتشكوك نفسه أن يخلق فناً خالصاً من السينما مستعيناً بشذرات وتأثيرات من الفنون الأخرى).

تبدو تأثيرات بو أيضاً مبثوثة في كل أفلام هيتشكوك؛ ليس فقط من حيث التأثر بسيريالية بو التي تظهر في مشاهد الأحلام والكوابيس في أفلام هيتشكوك -مثل الحلم الذي صممه سلفادور دالي في فيلم (الممسوس، 1945)، أو الحلم الذي صممه جون فيرين في فيلم (دوار)-، ولكن في الأساس في الإستراتيجية العامة لعمل هيتشكوك والتي يتضح لنا أنه كان يهدف منها إلى إرباك الحس الواقعي العام في الفيلم لصالح عوالم الأحلام ومنطقها، وهو ما جعل السيناريو -ومنطقية السرد السينمائي طبقاً للقواعد الكلاسيكية- أضعف العناصر على الإطلاق في سينما هيتشكوك. لكن من المفارقات حتى هنا، أن هذا البناء للأفلام بمنطق الأحلام، كان يغلفه هيتشكوك بهوس شديد نحو توثيق واقعي لكل ما له علاقة بالعناصر البصرية والشكلية في الفيلم (الديكورات، والإكسسوارات، والشوارع، والمباني..إلخ)، بل كان يفاخر بقدرته على النقل شبه- الحرفي للأماكن الحقيقية التي وقعت فيها الأحداث إلى الديكورات السينمائية.

ورغم المنطق العام للحلم الذي يغلف كل سينما هيتشكوك، إلا أننا لا نكاد نلمس في أعماله روحاً تأملية أو روحانيات أو محاولات فلسفية –على عكس سينما تاركوفسكي أو برجمان مثلاً-، والمبرر هنا يبدو منطقياً ومعقولاً؛ فالهروب لا يتحمل تفكيراً ميتافيزيقياً، قد يتحمل لمحات، أو شذرات من مقاربات تأملية، تحدث أثناء الهدنة بين مطاردة وأخرى، خلال استراحات الطريدة عبر الطريق الطويل للهرب -كما هو الحال مثلاً في لقطة في فيلم (الطيور)، عندما تجلس ميلاني أمام المدرسة وتشعل سيجارة في انتظار خروج الأطفال-، لكنه لا يتحمل عمقاً فلسفياً ولا روحاً تأملية طويلة. فعلى الطريدة أن تستأنف سريعاً هروبها، شاحذة كل تفكيرها في صعوبات وعقبات الطريق، على الإنسان-الطريدة أن يتخطى عوائق الطريق كما يتخطى العداء الحواجز في سباقات العدو واجتياز الموانع. هروب، وهروب فقط، ممزوج بسخرية باردة ميزت كل أفلامه، سواء التي صنعها في إنجلترا، أو تلك التي صنعها بعد الانتقال لهوليوود والعمل في ستيديوهاتها.

أحد المفارقات التأملية النادرة في سينما هيتشكوك نجدها في فيلم (دوار)؛ في مشهد أقدم كائن حي في العالم: شجرة (سكوايا سمبرفايرنس) الموجودة في إحدى غابات مدينة سان فرانسيسكو والتي يبلغ عمرها أكثر من 2000 سنة. تقف كيم نوفاك أمام مقطع عرضي لجذع شجرة نبتت عام 909م، وتم قطعها عام 1930م. المقطع العرضي عليه علامات توضح توافق تطور نمو الشجرة مع تواريخ بعض الأحداث المهمة في العالم الغربي: توقيع (الماجنا كارتا) 1215م، اكتشاف أمريكا 1492م، إعلان الاستقلال الأمريكي 1776م. تشير كيم نوفاك بسبابة القفاز المخملي إلى نقطة على مقطع جذع الشجرة وتقول لجيمس ستيوارت: (هنا ولدت)، ويزحف إصبع الوسطى ليشير إلى نقطة بجوار الأولى وتقول: (وهنا مت). في لحظة تتحول الإشارة الزمانية إلى إشارة مكانية، فيتم الاستدلال على عمر زماني كامل بمسافة مكانية هي المسافة بين إصبعي السبابة والوسطى المتلاصقين؛ كأن ليس ثمة طريقة أخرى للاستدلال على تفاهة زمن حياة الإنسان إلا بفضيحة مكانية صارخة. مفارقة تأملية نادرة تصدر عن بطلة طريدة تستريح قليلاً من عناء الطريق.

كان هيتشكوك يقدر الفن السينمائي تقديراً كبيراً بوصفه الشكل البصري الحديث للثقافة الإنسانية

إعداد : أحمد الواصل



الكتاب: شيخوخة الخليل
المؤلف: محمد الصالحي
الناشر: دار الهلال، 2016

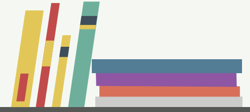
الكتاب عبارة عن بحث لشكل القصيدة النثرية العربية، وعنه يقول الكاتب (العربي الذهبي) في مقدمة الدراسة خلال ثمانينات وتسعينات القرن العشرين، استعاد المشهد الشعري العربي المعاصر النقاش الذي دار خلال الستينات حول قصيدة النثر، وذلك بفعل اتجاه الأجيال الشعرية الجديدة، عبر مختلف الأقطار العربية، إلى مراكمة زخم قوي من التجارب والكتابات الشعرية الموسومة بكونها قصائد نثرية. إلا أن هذا النقاش لم يخرج، في إشكالاته ومحاوره وزوايا النظر المشاركة فيه وكذا في تفاصيله، عما عرفته الستينات من طابع سجالي ودعائي حيناً، أو اختزالي سطحي حيناً آخر، وإهمال للوقائع الشعرية أحياناً أخرى... إلى أن وصلت السفينة المضيق المغلق حيث لا تزال تراوح الرسو القسري.

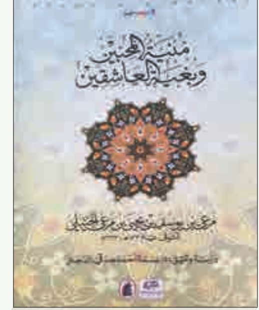


الكتاب: رحلة يوسف
المؤلف: سامح فايز
الناشر: دار الكرمة، 2016

يقدم هذا الكتاب شهادة مؤثرة ووثيقة صادقة وفريدة عن الموت والحياة في بر مصر. ولد يوسف سامح فايز في 17 أبريل 2014، وتوفي في 10 يونيو 2014. وما بين هذين التاريخين قضى يوسف 54 يوماً بين الحضانات وغرف العمليات. وقضاها سامح فايز بين أروقة وأقسام المستشفيات، ودوامات الأطباء متعارضي الآراء، والمغامرات القاسية للعثور على الأدوية غير المتوفرة إلا في السوق السوداء.

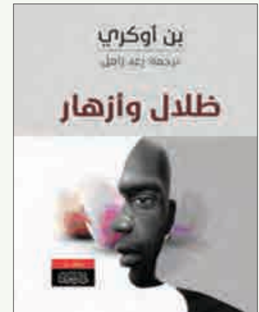
كل ما حدث سطره بين دفتي هذا الكتاب: بعضه كتب أيام مرض يوسف، ونقله لنا كما كتبه، يوماً بيوم، والبعض الآخر كتب خلال رحلته وهو يحاول مداواة ذلك الوجع الذي لزمه منذ ولادة يوسف وبعد رحيله.



الكتاب: منية المحبين وبغية العاشقين
المؤلف: الفقيه زين الدين مرعي الكرمي الحنبلي
المحققة: بسمة الدجاني
الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، **2016**

يأتي الكتاب استجابة لحاجة المجتمع الذي عاش فيه كاتبه مرعي بن يوسف بن يحيى بن مرعي الحنبلي الكرمي المقدسي المصري، في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي. فقضية الحب والعشق أمرٌ عامٌ بالمطلق، متعلقٌ بالمجتمعات كلها دون استثناء. وقد استجاب عددٌ من الكتاب والمؤلفين في القديم والحديث لحاجات مجتمعاتهم، ووضعوا مصنفات يمكن أن نسميها مؤلفات مجتمعية ضمنوها مداخلات دينية وأدبية ومنطقية حول الموضوع مدار البحث.



الكتاب: ظلال وأزهار- رواية
المؤلف: بن أوكري
المترجم: رعد الزامل
الناشر: دار نينوى، **2016**

كان بن أوكري في التاسعة عشرة من العمر عندما كتب أولى رواياته -أزهار وظلال- والتي تدور أحداثها في لاغوس. إنها تصور لنا التأثيرات المهلكة التي يخلفها الجيل الباحث عن نفسه على الجيل التالي له. إن جونان أوكوي، رجل الأعمال القاسي قد أفسده الطموح ووجد أن آثامه القديمة تلقي بظلالها الطويلة عليه. ولكن في الذروة التراجيدية لهذه الرواية المهمة يأتي التأثير كله لتلك الآثام على شكل آمال وأحلام تثقل كاهل ابنه الوحيد (جيفاي) المثالي. على كل حال تتسع دائرة الاحتمالات الصعبة للتفاؤل والحب. أزهار وظلال هي طقس أفريقي حديث للرواية الانتقالية المبهجة. رواية مميزة تعلن بشكل واضح عن اعتياش الثروة على الفقر. إنها ثروة لا تربي في النهاية سوى البؤس والفساد. العلامة الفارقة لهذه الرواية هي ثقة الراوي بلمسته التي يعالج بها الأحداث والشخوص كما إن لغته تعكس لنا رهافة سمعه لإيقاع الكلام وهو يجر الإلهام من ثقافته الخاصة ليمنحه للآخر. إنه يتحدث بأناقة وانسيابية إلى جيل بأكمله.

الهلال ورسالة إلى القارئ



حمل العدد الجديد من مجلة الهلال يوليو 2016 في غلافه مجموعة من المواد المهمة، وحملت العناوين التالية:

طقوس الموت عند المكسيكيين، الشيخ مصطفى عبدالرازق في أوروبا، أوجه التشابه بين الحالة الصليبية والحالة الصهيونية، هل زور الفرنسيون حجر رشيد بالتواطؤ مع الإنجليز؟، يوليو 1952.. هل أجهضت المسار الديموقراطي؟،

وتوجه في افتتاحيتها رسالة إلى القارئ:

عزيزي القارئ.. أحد أسباب حيوية (الهلال) وانتظام صدورها منذ 124 عاماً من عمرها المديد، أنها تنظر إلى المستقبل، وتراهن عليه، ولا تتورط بالنظر إلى الوراء، فتغرق في معارك الماضي المفضية إلى التعثر، وإن كانت (الهلال) تعيد النظر في قضايا قديمة متجددة باعتبارها تاريخاً لا مجرد ماض. ومن ينظر إلى بعض المعارك الفكرية والميدانية الدائرة في العالم العربي يسهل أن يرد هذا العبث الدامي إلى خلاف واحتراب سياسي قبل نحو 1400 عام، ثم توارثت الأجيال (الفتنة الكبرى) التي أثمرت خلافاً دينياً، وخصومة وثأراً، بالمخالفة لمبدأ إسلامي: (ولا تزر وازرة وزر أخرى)، و(كل نفس بما كسبت رهينة).

في هذا العدد لا نكرر لغواً مجانياً يثار في ذكرى 23 يوليو 1952، عن دور الانقلابات العسكرية وثورات الاستقلال في منتصف الخمسينات في قطع الطريق على مسارات ليبرالية وديمقراطية ناشئة. نستعرض بعض ملامح المرحلة السابقة، وهل كانت مؤهلة للنمو في ظل استعمار مزدوج؟ لكي نطوي تلك الصفحة، وننتبه إلى المستقبل.

الذاكرة الفلسطينية والتكنولوجيا الحديثة



صدر العدد 107 (صيف 2016) من مجلة الدراسات الفلسطينية متضمناً ملفاً عن جريمة (اعتقال الموت الفلسطيني)، من خلال اعتقال جثامين الشابات والشبان الفلسطينيين منفذي العمليات الفدائية، وتجميدها في معتقلات الموت الإسرائيلية المجلّدة. ويضم الملف، دراسة لسهاد ظاهر ناشف: (الاعتقال الإداري للجثامين الفلسطينية، تعليق الموت وتجميده)، ومقالتين لمحمد دراغمة: (احتجاز الجثامين سياسة إسرائيلية متوحشة وفاشلة)، ومهند عبدالحميد: (الموت المزدوج أو التوحد مع المحتل في الموت).

ويطرح باب مداخل سؤالاً عن تفكك الحقل السياسي الفلسطيني، في مقالة جميل هلال بعنوان (تفكك الحقل السياسي الفلسطيني)، فيما يكتب إلياس خوري عن علاقة نائب الفاعل بالمفعول به في مقالته: (أين نجد الإعراب).

في باب مقالات يتذكر جنكيز تشاندار علاقته بالزعيم الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، في مقالة بعنوان (أبو عمّار كما يتذكره صديق تركي)، ويقدم منير شفيق (محاولة لتفسير ظاهرة العنف المتطرف) التي تنتشر في هذه الأيام، وتتناول نهوند القادري عيسى (الذاكرة الفلسطينية في ضوء التكنولوجيا الحديثة).

في باب دراسات يكتب سليم تماري عن التباسات الهوية وأسئلتها عشية الحرب العالمية الأولى تحت عنوان: (محمد كرد علي وشبح جمال باشا: مثقفو سورية وفلسطين بين هويتين: العثمانية والعروبة)، وهنيدة غانم عن المصطلحات المفهومية التي رافقت وترافق الاستعمار الاستيطاني الصهيوني تحت عنوان: (من الكبّانية إلى البؤرة: تطور المفهوم الفلسطيني للاستعمار اليهودي في سياق متحوّل).

في ملف المجلة الدائم. (وقائع القدس)، ثلاثة عناوين: مقالة (رؤية مغايرة لمركزية القدس: دروس من تاريخ المدينة) لعصام نصّار، وتحقيق ((غيتو) مخيم شعفاط: عزل إسرائيلي وغياب فلسطيني رسمي) لهبة أصلان، وتقرير (القدس: ارتفاع معدلات التغلغل الاستيطاني والإزاحات السكّانية) لعبدالرؤوف أرناؤوط.

الاحتفالات الإسلامية إبداع المحاكمة مستمرة



صـدرت مجلة (إبداع) أبريل 2016 - العدد رقم 45، وهي شهريـة تصدر عن الهيئة المصريـة العامة للكتاب، ورئيس التحرير: محمد المنسي قنديل.

ومـن موضوعـات العدد، فـي البدء: المحاكمـة مستمرة، رئيس التحرير

وفـي بـاب نظـرة مـا: الإسكندريـة: سيـرة علـى الهامش، عبدالعزيز السباعي

وفـي باب نظرة خاصـة: عواء القصيـدة والمحاكمة، ألن جينسبـرج، إسماعيـل كاداريـه: فردوس الروائـي، جحيـم الجنرال.

وحفـل العـدد بنصوص لـكل من: مصطفـى نصر، جهـاد أنور، إيهـاب رضـوان، أحمد محمـد جلبي، أسامـة علام، مي عبدالصبـور، حسـام أحمـد شكاط، ياسميـن الطوخـي، أشـرف البولاقـي، أحمـد عايـد، عباس محمـود عامـر، نسريـن البخشونجي، الضوي محمد الضوي، أحمد تمساح، أسامة الزقزوق.

وفـي بـاب نظـرة جانبيـة: ياروسلاف سيفيـرت: الأديب التشيكـي الوحيد الفائـز بنوبـل، ألكسندر إيزمايلـوف، (ماشا المسكينـة)، (الانتظـار) للكاتـب النيجيـري سويدي فريشيمـا أجيما. وفي بـاب الضفة الأخرى: عـلاء الدين يطير من السينما إلى مسارح برودواي، مايا أنجلو: لا تستسلموا للهزيمة، في عصر جيورجيوني: وجوه عصر النهضة التي طواها النسيان.

وفي باب بصر: الأخوان سيف وأدهم وانلي روح الإسكندرية، صلاح بيصار، حسن عثمان، خزفيات التمرد وعشق النموذج القديم، هبة الهواري.

وفـي بـاب مبدعـون: فـن الرواية عند مجيد طوبيـا، عبدالرحيم الكـردي، أن تكون باولـو كويليو، خـوان أرياس، إمري كيرتيش وداعاً، إخلاص عطاالله.

وفـي بـاب عرض أول: (بروسـت وجماليات الحداثة) لزهرة مدني، الرائي الحكيم: (بياض ساخن) لسهير المصادفة، أضلع السرد الأربعة: (صونتشيكا) للودميلا أولتسكايا، (بيت سيلد) رواية جديدة لديفيد ميتشل.

وفي الختام جرة قلم: قهاوي، محمود قاسم.

الحلم في القصة القصيرة السعودية



تأليف: تهاني المبرك
مراجعة: سمير أحمد الشريف - الأردن

لأن الحلم ظاهرة نفسية تمور في خبايا الكائن البشري ويثير في وجدانه انفعالات شتى حتى أصبح قطاع كبير من الناس ينصت للأحلام ويصدقها، فقد ارتأت الباحثة أن تتناول موضوع الحلم في فرع إبداعي محدد (القصة القصيرة) وفي مكان جغرافي له خصوصيته (المملكة العربية السعودية) وضمن فترة زمنية حددتها بين 1979 - 2000 ميلادية لأنها رأت في هذه الفترة وفرة في الإنتاج على صعيد القصص القصيرة المطبوعة وتوجهاً عاماً ينحو لتوظيف الحلم نتيجة مجموعة من الأسباب كتمزق المعايير الاجتماعية واهتراء القيم وإرهاصات القمع والخيبات السياسية التي شملت الجميع، معتمدة المنهج النفسي والمنهج التحليلي في تناولها.

جاءت الدراسة في مقدمة وأربعة فصول، مهدت لها بتعريف لمفهوم الحلم ووظيفته بينما احتوى فصل البحث الأول على أسباب شيوع الحلم في القصة القصيرة كالسبب الثقافي والديني والتراثي والتأثر بعلم النفس وتيار الوعي والتأثر بالأسطورة، في الوقت الذي توجد به أسباب فنية كحرية أخيلة الحلم ومفارقاته وقدرة الحلم على الإثارة والتشويق ومن ثم أسباب ذاتية تمثلت في رغبة القاص التعبير عن ظاهرة يراها جزءاً من تكوينه النفسي.

عالجت الباحثة موضوع الحلم كمفهوم ضمن حقول متباينة كاللغة والقرآن والسنة وعلم النفس والدراسات الأدبية والنقدية، مكتشفة أن هناك ألفاظاً تطلق على الحلم ولا تدل في أصلها اللغوي على شيء كلفظة الكابوس مثلاً، في حين تسنم الحلم في القرآن الكريم والسنة المطهرة مكانة كريمة مرموقة، حيث جعلها القرآن وحياً للأنبياء ومعلماً من معالم النبوة وفي السنة جاءت جزءاً من سبع وسبعين جزءاً من النبوة.

يـراوح الحلم كما وجدت الباحثة بيـن أربع دلالات تمثلت فـي التعويض عـن الواقع وتصويـر المشـكلات واستشراف المستقبل والتحذير، حيث تتبدى علاقة الحلم التعويضيّ بالحرمـان والعجـز علاقـة طرديـة، أمـا أكثـر دلالـة دارت عليهـا الأحـلام الأدبيـة في موضـوع البحث فكانت تصوير المشـكلات، وبهـذا تخالـف الرؤيـة القصصية ما هـو سائد عـن الأحلام، وقد جاءت غالبية الشخصيات الحالمة حسب الدراسـة منتمية إلى الفئات المسحوقـة الكادحة المأزومة، هـذا وأن لـكل شخصيـة قصصيـة مجمـوع وظائـف حسـب دلالاتهـا، فوظيفـة التعويض هـي التنفيس عـن الشخصية ووظيفة تصوير المشكلات هي الكشف عن مشكلة الشخصية ووظيفـة استشـراف المستقبل هي تزويـد الشخصية برؤية ثاقبـة عـن المستقبـل وتهيئتها لما هـو متوقـع، أما وظيفة التحذيـر فتتمثل في تنبيه الشخصيـة إلى الخطر وحفزها لتصحيح أخطائها.

تحـدد وظيفة الحلم في النص القصصـي مجموعة من العوامـل يأتـي فـي مقدمتهـا دلالـة الحلـم والمعنـى الـذي ينطـوي عليـه ومـكان وروده فـي القصـة ومـدى تأثيره في مجريات القصـة، حيث ظهر التنوع في توظيف الحلم لدى القاصيـن السعودييـن علـى مستـوى الشخصيـة ومسـتوى البناء القصصي بما يبرز خصوصية كل مبدع ووعيه وعمق تجربته.

تتخذ الشخصية في الحلم أدواراً منوعة كشخصية رئيسة أو مشاركة أو مشاهدة ويمكن أن تظهر الشخصية في دورين وتنشطر إلى ذاتين.

لاحظـت الباحثـة بعض الإخفاق في توظيـف الحلم في بعض النصوص نتج عن تجريد الأحلام من سمائها الفني أو رداءة نسج القصة، أما ما هو مشترك بين الأحلام الموظفة فهو التعامل الديني معها حيث تحيط الشخصيات أحلامها بالذكـر أو بالدعـاء أو بالاستعاذة أو بقـراءة القرآن وفي هذا إشارة إلى ثقة الشخصيات بأحلامها وتعظيم شأنها.

مـن خصائـص الحلـم تعطيـل المنطـق والجنـوح نحـو تحولات غير منطقية والقدرة على تحويل الأفكار إلى صور رمزية تعتمد التكثيف والنقل والقلب في تشكيلها، أما فنية الحلـم ومسـتواه الجمالـي فمرهـون بقدرتـه علـى الإيحاء ووضوحه وانكشافه وجاذبيته في حين أن إغراقه بالغموض يـؤدي إلـى انطفـاء. وبقدر ما تتحقق في الحلـم خصائص سيكولوجيـة تتضاعـف جمالياته ويتعمق ويصيـر مشروعاً للدهشة.

مـن أهـم السمات التـي رصدهـا البحث فيمـا يتعلق بلغة الأحـلام سيطـرة الجمـل الفعليـة التـي تعبـر عـن ديناميـة الحلـم ونـزوع اللغـة للتوسـط بيـن الشعريـة والفصحـى المبسطـة وفوضوية استخدام علامات الترقيم في الأحلام نتيجة مجموعة عوامل أهمها غياب الثقافة الطباعية لدى الكتاب حيث تتوالى الجمل دون فواصل والبعض الآخر ينثر علامات الترقيم كيفما اتفق مما يربك الحلم والمتلقي، هذا وقـد نوهـت الباحثة بقصة (موت الظهيرة) للكاتب الدكتور حسن حجاب الحازمي كشاهد مقبول على التوظيف المتقن لعلامـات الترقيـم والالتـزام بقواعـد استعمالهـا، أما ما قد يذهـب إليـه البعـض مـن أن التهويـش فـي الحلـم وتجرده مـن المنطـق والمعقول قد يكون دافعـاً للتفريط باستخدام علامـات الترقيـم بدقـة فأمـر مرفوض لتأثيـر ذلـك سلباً علـى عدم وضوح النص وبعثرة صـوره الجميلة وإرباك عقل المتلقي والتشويش على ذائقته.

بحث الأسـتاذة تهانـي المبـرك، إضافـة نوعيـة للمكتبـة النقدية في السرد الحديث محلياً وعربياً، نبارك هذا الجهد آملين أن نصادف الجديد قريباً.

نورة الشملان ذاكرة الأدب والأكاديمية





أمل الحسين: الرياض

الأستاذة الدكتورة نورة صالح عبد المحسن الشملان.. أستاذ الأدب العربي القديم ونقده بكلية الآداب بجامعة الملك سعود.. يحفل سجلها المعرفي والوظيفي بمحطات تستحق الرواية المطولة لجل تفاصيلها المهمة.. غادرت العمل الجامعي والأكاديمي بعد أن قدمت زهاء 30 بحثاً علمياً منهجياً محكماً نشرت في مجلات علمية موزعة بين مصر والسودان وسوريا وتونس وقطر والمملكة.. كما صدر لها أكثر من 10 كتب تتناول الأدب العربي وكتابان يتناولان شخصية تاريخية هما الملك فيصل والأميرة نورة بنت عبدالرحمن.

ولدت الدكتورة الشملان في مدينة عنيزة بمنطقة القصيم.. وعندما أصبح عمرها ثلاث سنوات انتقلت إلى الزبير حيث كان والدها يشتغل في تجارة الحبوب في البصرة.. فقضت الصفوف الأولى حتى الثالث ابتدائي في الزبير ثم انتقلت إلى البصرة وأكملت دراسة الثانوية فيها عام 1965م ثم التحقت بجامعة بغداد كلية الآداب- قسم اللغة العربية وتخرجت في الجامعة عام 1969م

والدها كان سابقاً لعصره وفق تعبيرها.. إذ تقول: (والدي كان حنوناً وسابقاً لعصره في الانفتاح ولكنه الانفتاح الخاضع لضوابط صارمة فهو مثلاً لا يسمح لي بالخروج من البيت إلى الصديقات أو الأهل إلا بمرافقة الوالدة التي كانت لا تميل إلى الخروج فكنت محبوسة في البيت وأتذكر أنني في أيام العطلة الصيفية الطويلة أعد الأيام باقتراب موعد المدرسة التي كانت المكان الوحيد الذي أخرج إليه من البيت ولكن هذا النظام الصارم الذي فرضه لم يمنعه من إرسالي إلى بغداد لإكمال دراستي الجامعية وتعرض لضغوط وانتقادات كثيرة من المجتمع الذي لم يكن يؤمن بتعليم البنت فضلاً عن إرسالها إلى بلد آخر)..

تضيف: (عندما أكملت دراستي الجامعية وفقني الله بزوج لا يختلف عن والدي من حيث حب العلم واحترام رغبتي، فأكملت الماجستير والدكتوراه وما بعد الدكتوراه برعايته وتشجيعه وكان بيننا اتفاقية أن أدرس ولكن لا يكون ذلك على حساب الأسرة لذا التزمت بألا أجلب معي أي كتاب إلى البيت، ولكي أعوض ذلك كنت أجلس في المكتبة من الساعة السابعة صباحاً وحتى الثانية ظهراً يومياً وبهذا النظام الدقيق الذي ألزمت به نفسي حصلت على الماجستير في سنتين فقط وكنت أول حاصلة على الماجستير من جامعة الملك سعود بقسميها البنات والبنين وفي جميع التخصصات.. كذلك كان سلوكي عندما قدمت للدكتوراه كنت أقضي سبع ساعات في المكتبة يومياً وهو الوقت الذي يكون الأطفال في المدرسة أو الروضة وكانت تساعدني سيدة هندية تتمتع بالحنان والحزم والنظام ما ساعدني على السيطرة على عملي الشاق).

تواصل الدكتورة الشملان: (عندما كنت أحضر للماجستير عام 1975م عين زوجي الدكتور سليمان السليم وزيراً للتجارة ولم يتجاوز الثلاثين من عمره فتضاعفت مسؤوليتي لانشغاله التام في العمل الذي يتطلب الكثير من الوقت والجهد ولكننا بالتفاهم استطعنا أن نتغلب على كل العقبات.. وبعد حصولي على الماجستير تحولت من مشرفة على الطالبات إلى محاضرة في قسم اللغة العربية وكانت الدراسة قد أصبحت نظامية فدرّست مادة الشعر الجاهلي لطالبات قسم اللغة العربية وكان يحز في نفسي أنني لا أضع الأسئلة ولا أصحح الأوراق بينما يقوم بذلك زميلي في قسم الرجال. وبعد الدكتوراه درست مادة الشعر العباسي وكان الوضع قد تحسن وأصبحنا نتمتع باستقلال إلى حد ما عن قسم الرجال من حيث وضع الأسئلة وتصحيح الأوراق ولكننا بقينا بعيدين عن مجلس القسم ولا ذنب لنا إلا أننا نساء، لكن الأمور بعد ذلك أصبحت أفضل وأصبحنا نحضر اجتماعات القسم عن طريق التلفون النقال.

كذلك أصبح يحق لنا مناقشة الرسائل العلمية الماجستير والدكتوراه وأتذكر أنني أول امرأة تناقش رسالة دكتوراه في الجامعة إذ ناقشت الزميلة رجاء عودة مع استاذيَّ الدكتور حسين نصار والدكتور محمود الربداوي ثم توالت الرسائل التي ناقشتها حتى بلغت أكثر من ثلاثين رسالة بين ماجستير ودكتوراه كما ناقشت رسائل في جامعات خارج المملكة).

خطوة

عبد النبي بزاز: المغرب

تمر أمامه، يتابعها بنظراته، شيء ما غامض وفضفاض يجذبه نحوها.

يشغله شخصها في كل الأوقات واللحظات، أشياء كثيرة تتحرك بداخله حين يراها وهي تتقدم أمامه بخطوات وئيدة، يعاين قوامها الممشوق وقدها الرشيق بغبطة لا تضاهى.

آماد حبلى بتوق عارم ورغبات جامحة تطوقه حين تخطر لناظره.

مشهد يستعذب تكراره فتتجدد معه مشاعر شغفه القوي وتعلقه المتين بها.

يتعقبها بنظراته وهي تتجه نحو باب المؤسسة التي يبدو أنها تشتغل بها، فتلج إلى الداخل وهو يشيعها بأحاسيس يمتزج فيها التوجس بالقلق بالرجاء.

سرعان ما يحاصره طوق من أسئلة تفاقم من حيرته وريبته عن طبيعة عملها بتلك المؤسسة وترددها عليها بشكل منتظم كل صبيحة، ما يلف شخصها من غموض والتباس، وهي المنخرطة في إهاب وحدة تجللها هالة من تمنع واستعصاء.

فهي تتجه كل صبيحة، بتؤدة وهدوء، نحو المؤسسة. مسار دأبت عليه لأمد يعجز عن تحديده. كانت بدايته ذات صباح التقت فيه عيناهما فغمره حضورها الباذخ بمشاعر من فتنة وتوق، وانجذاب بات يأسر حسه، ويستبد بخياله ووجدانه.

ما يدركه، بتأكد ويقين، هو توجهها في كل صباح إلى تلك المؤسسة. ما لا يعرفه هو متى تغادرها وإلى أين تمضي بعد ذلك. ينأى بنفسه عن فك (شفرة) وحدة تلازمها، وتفكيك مكوناتها لاستجلاء خباياها، والكشف عن مكنوناتها.

المشهد غدا مكروراً ومألوفاً. سيرها في نفس الطريق إلى نفس المؤسسة كل صبيحة. تذكره لما تبادلاه، ذات صباح، من نظرات ظلت راسخة في ذاكرته ووجدانه.

لماذا لم تتطور الأمور فيجترحان أفق تعارف يؤسس لعلاقة غنية بالود والتجاوب؟ ولِمَ لم يمتشق مغامرة بوح فذ، فيكشف لها عن مكنونات حسه وخبايا فؤاده؟ أيظل تفكيره بها ومشاعره إزاءها معلقة ومؤجلة إلى ميقات غير محدد المعالم والآجال؟

يتذكر، بحسرة وأسى، المرة الوحيدة التي التقت فيها نظراتهما ففوت فرصة التعبير عن شعور انبعث، فجأة، فنما وترسخ في ذهنه وكيانه.

تأسف كثيراً لاختفائها المباغت، تسلقه إحساس عارم بالندم والخذلان. ترقب ظهورها، تمسك ببصيص أمل محفوف ببواعث رجاء متذبذب، وهواجس أمنيات مهزوزة.

لا يدري كيف انتصبت أمامه قرب باب صيدلية، بقي مسمراً في مكانه، مشدوهاً لا يصدق عينيه. تأمل، في عز حيرته وارتباكه، محياها الذي اعتراه شحوب طفيف، بفعل طارئ، ما زاده حسناً وبهاء.

بادرها بابتسامة صعدت من دواخله مضمخة بأريج من توق ووجد ولهفة، فلم يقوَ على كبح جماح رغبة استبدت بكيانه. بادلته الابتسامة فتقدم نحوها خطوات تقلصت معها المسافة إلى خطوة واحدة. استجمع كل قواه ليقف أمامها ويصدع بما يخالجه من مشاعر، وما يراوده من أمانٍ إزاءها.

العجوز الفقيرة وحش القرية

أنور دمهاس: المندق

يُحكى أن أمّاً كان طفلها يلهو حولها بكل حرية، دون خوف، دون قيود، هذه حياتها، تمارسها بشكل طبيعي، حتى صادفت العجوزَ الشمطاء، كانت مصادفة مشؤومة، فبعد ذاك اللقاء تغيرت حياة الأم وطفلها.

ففي آخر الليل قالت الشمطاء للأم إن التماسيح الجائعة تطمع في أكل ابنك. آمنت الأم بالنصيحة وسلمت. فتكرار النصيحة وتحريك العاطفة كان له تأثير يبد تأثير عصا موسى على قوم فرعون.

ظلت الأم سنين على هذا الحال، لا تخرج من البيت ولا تُهمل ابنها من حضنها. حتى طارق الباب الذي يحمل بيده صحفة الطعام ترتعب منه، لا معنى للسلام والمحبة في حياتها، تظن بالجميع سوءاً.

كبُر الفتى، وتُوفيت والدته، وأصبح قادراً على الدفاع عن نفسه من أي خطر. ولكن سنوات الرعب التي كانت أمه تعيِّشه بها وتربيه على الخوف والكره جعلت منه عدائياً متشائماً. يحاول جاهداً ولو بالعنف أن يجعل العالم مثله في كل شيء، فالاختلاف يسبب له أزمة أمنية، ويشعر بأنه مستهدف في كل شيء.

يُقال إنه تزوج بفتاة غنية بعلمها. ذات يوم سألها سؤالاً عابراً عن نصيحة تحمدُ الله أنها لم تعمل بها. أطالت التأمل وقالت: نصيحة لعجوز كانت تحذر أمي من التماسيح التي تأكل الأطفال، فكانت أمي ترد: التماسيح لا تعيش في الصحراء.

اندهش الزوج، وظل يصف لزوجته وجه العجوز، ومع كل وصف تجيبه بنعم.

نقولُ في حل هذه القصة: إن تقييد الإنسان بقيود أسلافه لن يقدمه خطوة نحو التطور والإبداع لأنه محال أن يُبدع من نشأ على تكرار الأشياء من حوله وعدم



تطويرها، فالإبداع يعني التطور والتجديد. ومحال أن يُبدع من يكره أحرف الاستفهام خاصة (لماذا)، فالبحث عن المعرفة يبدأ بالسؤال.

وأنت عزيزي القارئ إما أن تكون قيمتك في مجموعة من الأفكار أو أن تكون قيمتك في مجموع القطيع. وإن لم تحلل وتناقش وتسأل. فتزوج بامرأة مشابهة لهذه الزوجة، لعلك تجد الحقيقة. والحقيقة تقول: إن العجوز كانت تخوف أهل الحي حتى يركنوا لبيوتهم، مما يتيح لها حرية أخذ الطعام من القمامة!.

مثقف الحائط المنبطح

ماء العينين سيدي بويه: المغرب

المثقف العام أو العمومي هو أقرب إلى الشعبوية التي من بين معانيها التفكير اللاعقلاني، الخفة، التسرع والاستعجال، التبسيط والانفعال، الخلط بين الممكن والواقع، كل هذه الخصائص المميزة لها تجعلها متوارية خلف قلعة سرعان ما تتجلى حصونها مدرجة بقولة بيانية للجاحظ (الكل خصمك فيما تكتب) إذن تخلص مما تكتب.

ولكن المثقف الشعبوي يجد حرجاً في التخلص مما كتب أو قال، لذلك تجده يحرص على إعادته في كل مناسبة أو حتى بدونها. وبخاصة عندما يتلبس دور السياسي أو الفاعل المدني، فتتمظهر عليه تلك اللبوس السابقة بشكل لن تحرجه، بل غالباً ما تقف عائقاً أمام من يعتبرونه محاوراً أو جهة مسؤولة لها حق الحوار أو الأمر، أو عندما يعلن أنه عالم معرفة بين العلوم والآداب والفلسفات، فتجده يكتب في كل شيء أو لا ينسى الكتابة وادعاء التخصص في شتى ميادين المعرفة، ويعتقد أن له الحق في العودة إلى زمن الفتنة وتعيين من كان معه الحق، أو الانسحاب من مناظرات الكلاميين فينتف من كلام السجستاني من (الملل والنحل) نسجوا فهلهلوا، ومشطوا ففلفلوا، ظنوا ما لايكون ولايمكن ولا يستطاع. هذا حين انتصر للشريعة، كما لاينسى أن يكفر الفلاسفة إذا ظن أنه هو من استنتج بمنطقه الرياضي أن العلاقة بين العلة والمعلول ليست تلازمية لأن برهان الرياضيات ليس هو برهان الإلهيات.

ثم قد يرحل إلى القرن الرابع الهجري، فيظن أن قولة ابن مسكويه (الإنسان أشكل عليه الإنسان) تنطبق على حاله وما رماه به الدهر من عقم في الشباب، وكأن حافظ إبراهيم يعنيه. لأن ما حدث له بدأ منذ أغرق (جنكيز خان) نهر دجلة والفرات بكتب الحضارة العربية- الإسلامية، فغرق الفلك والكيمياء والفيزياء والرياضيات، بينما عاش البيان والفصاحة، وهذا ما انطبع على عقله فأضحى بيانياً وليس عقلانياً، مثل اليونان وحضارة الغرب التي أعطت للبصر ولعالم الحس- حاسة البصر- وللشاهد والرؤية قيمة، منذ أفلاطون إلى ديكارت الذي كان سبباً في تخصص المعرفة بدءاً من شجرته التي جعل جذورها الميتافيزيقا المبادئ الأولى للمعرفة، وجذعها الفيزياء وفروعها: الميكانيكا- الطب- الأخلاق.

ولم يمسك مثقفنا منها إلا الأخلاق، فاختصرها في أن السعادة توجد في إرضاء القلب وليس في البدن، كما شاع عن أبيقور في العقل، أو عالم المثل حين وجدها أفلاطون في مدينته الفاضلة، لذلك جعل من لحظة الوجود لحظة فناء يحيا فيها البدن لتحقيق اللذة التي تعذبها الروح المريدة للمجاهدة في مراتب زهد تصرفها عن ملذات الحياة، وبالتالي فأسوأ ثنائية عصفت بوجوديته هي الجسد- النفس.

تلك الأخلاق تورمت منها أزمة وعيه التي شطبت بدورها على أفكاره، فأملت عليه التخصص في كل شيء، في الفن هو فنان، وفي علم النفس هو عالم نفس، وفي علم الاجتماع هو سوسيولوجي، وفي التاريخ أفضل مؤرخ، ينبش عن ظواهر كينونته وبلده في أغرب النظريات العلمية ومناهجها التي أفلست حتى في دراسة الأشياء، فيمسخ كل ما فيه من إنسانية إلى شيء أو موضوع فقط ليزهو بدراسة مجتمعه.

وغالباً ما يبرر مثقفنا الشعبوي، أن حضارتنا أخلاقية تقوم على التستر والحجاب والفناء والتصوف والمريد والشيخ المفقود، أو يعتقد أننا عشنا سباعيتين كما قال (علي حرب) سباعية النهضة والتقدم والتفكر، وسباعية التخلف والتراجع واللامفكر فيه. أي أنه يمسك العصا من طرف وينسى الوجه المشرق في وجودنا، فيؤلف أخلاقاً ومجتمعاً وتحفظاً، يتأسس على قطع الجسد وتقديس القائل وأحكامه. كُفر نصر حامد أبوزيد عندما اعتبرها عقلية وتاريخية أي أنها لا تتجاوز نطاق عصره ما يقتضي استبدالها بما يتوافق مع عصر السيارة والطائرة والبنوك والأسهم الاقتصادية. ورفض الآخر، وإنكار الإنسانية عن غيره، ويجعل من ابن رشد عدوه لسبب يتيم أنه اعتقد (بأن من خلق العقل في الإنسان أبداً لن يخلق في كونه وطبيعته ما يتعارض معه).

إن مثقفنا اليوم يتميز بكونه (رخواً) ومنبطحاً وساذجاً ثم خائفاً لن يجيب أبداً عن أسئلة مجتمعه ولا ثقافته أو حضارته. ففي الوقت الذي تحاول باحثة جامعية بما أوتيت من قوة إبراز أن في البحر طحالب ونباتات فلاحية يمكن أن تفيد عالم الطب والفلاحة الأرضية إذا ما حاولنا حزها في مساحات على جنبات الشواطئ؛ نتصدم في جهة أخرى من عالمنا بمدعي العلم في الدين يفند نظرية كوبرنيكوس، فحسب رأيه لو أن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها لتوقفت الطائرة بمن كان مسافراً من دبي إلى جاكرتا وجاءت إليه دون أن يتحرك.

خلف الجمال يكمن الخطر

مأمون عبداللطيف الرحال: سوريا

كنا صغاراً نتراكض خلف تلك الفراشات الجميلة الملونة التي ألفت العيش بيننا، في طبيعة جميلة غطتها الأعشاب الخضراء، وتفتحت فيها أزهار من مختلف الأصناف والألوان، وما أن يحالف الحظ أحدنا في الإمساك بواحدة منها حتى نلتف حوله فرحين بها، ومنبهين إلى الرفق بها: حرام.. لا تضغطها بأصابعك.. لا تلمس أجنحتها.. لا تموّتها.. لا تعذبها.. دعها تمشي على يدك.. ضعها على يدي.. صار دوري أحملها.. وتتناقلها الأيدي وتتعدد اللمسات لأجنحتها الحريرية الملمس..

ومع كل لمسة تتآكل أجنحة الفراشة المسكينة وتتساقط عنها حراشفها الحريرية وألوانها الزاهية وتبدو أجنحتها وقد تغيرت وتبدو الفراشة وقد أنهكت ونالها شيء من أذى غير متعمد.. فيأتي التنبيه من أحدنا: حرام خليها تطير.. ضعها على الوردة... وأنّى لها أن تطير؟!.

لم نقصد إيذاء تلك الفراشة، فكلنا مقتنع بحرمة ذلك، وكلنا غايته الحفاظ على حياتها، فهي رفيقتنا، وهي ذلك الكائن الناعم الرهيف الوديع الأنيس الذي يجب عدم الإضرار به. مفاهيم تعلمناها من أهلنا ومن أولاد الحي وممن سبقونا في طفولتهم وأصبحوا أكبر منا سنّاً.

وأكثر الفراشات التي كنا نصادفها عندما كنا صغاراً وبعد أن كبرنا ومازلنا فراشتان: واحدة بيضاء تحمل على أجنحتها بقعة سوداء أو اثنتين، والأخرى برتقالية ملونة بالأسود والأبيض. تطيران في السهول والحقول والبساتين والحدائق فوق الأعشاب والأزهار ومحاصيل الخضار.

والحقيقة أن هذه الفراشات الجميلة لم تصل إلى هذه المرحلة من النعومة والجمال إلا بعد أن سببت أضراراً كبيرة بالمحاصيل الزراعية أو كوارث اقتصادية نتيجة إتلافها محاصيل بعض الخضار الورقية، مثل الملفوف والخسّ والقرنبيط واللفت والكرنب والفجل والخردل... ونباتات أخرى غيرها. تسمى الفراشة البيضاء فراشة أبو دقيق الملفوف حيث تضع الفراشة بيوضها على السطح السفلي لأوراق الملفوف، وعندما تفقس البيوض تخرج منها اليرقات، تتغذى على الأوراق وتزداد شراهتها في التغذية عليها يوماً بعد آخر ملتهمة الأوراق تاركة فيها عروقها ومسببة ثقوباً عديدة في رأس الملفوف الذي احتوى كمية كبيرة من فضلاتها المؤدية إلى تلف المحصول وعدم صلاحيته للتسويق والاستهلاك. تستمر في التغذية إلى أن تتحول هذه اليرقات الشرهة إلى عذراء، وبعد تمام نموها تخرج فراشة جميلة حسناء تطير في الحقول من زهرة إلى أخرى، تتغذى على رحيق الأزهار ثم تتزاوج وتعود إلى وضع بيوضها على نباتات جديدة تؤمن الغذاء الكافي للجيل الجديد من يرقاتها الشرهة التي يساعدنا الدبور الأحمر في الحد من أعدادها بالتغذي عليها. أما الفراشة البرتقالية اللون فتدعى أبو دقيق الخبازي، وهي لا تقل خطورة عن سابقتها، وكثيرة هي المرات التي دخلت في معركة مع يرقاتها التي راحت تهاجم نباتات الفول أو أوراق البصل الأخضر في حديقة المنزل، فعندما أرى نبتة فول كبيرة مزهرة وقد ذبلت ووقعت أرضاً نتيجة قرض ساقها أو أوراقها من قبل تلك اليرقات أسارع إلى استخدام عود أو سلك معدني لإبعادها عن النبتة والقضاء عليها واحدة تلو الأخرى دون شفقة.

وأتجه إلى مستعمرات اليرقات التي لا زالت تحت الخيمة التي أقامتها لها الفراشة الأم على مقربة من النباتات من نسيج يشبه كثيراً خيوط العنكبوت، وأروح أدوسها وأخربها بقدمي ولا أترك لها أثراً، ثم لأجد بعد يومين أو ثلاثة وقد عادت الفراشة لتصنع مستعمرات جديدة من تلك الخيم الحريرية واضعة تحتها بيوضها، وأجد نفسي مرغماً على الدخول في معركة أخرى مع تلك الفراشة وبيوضها ويرقاتها، فأنا لا أستخدم المبيدات أبداً.

في رحاب المجانين

مالك أحمد الشمراني: الطائف

لماذا البعض يصاب بأم الركب حينما يرى مجنوناً؟ هل رأيت أحداً ترتعد فرائصه ممن تنطق الحكمة على لسانه؟ أليس نحن من نقول خذوا الحكمة من أفواه المجانين؟

ألا تعلم أن المجنون يخاف من العاقل أكثر من خوف العاقل منه، فهو ليس لديه حيل، ولا مكر، ولا خبث يعيش به، فالمجنون قد تؤذيه ولا يشتكي، وتظلمه ولا يقتضي، يُسرق فلا يجد من يصدقه، ولا يجد من ينصره، أليس المجنون إنساناً مسالماً ومغلوباً على أمره؟ إذن لماذا الخوف منه؟ ومما يثير الدهشة أن المجنون لا يبحث عن الموت كالعاقل الذي أرهق الأجهزة الحكومية، والمبادئ الإنسانية، بالانتحار، والقتل، والتفجير، وعقوق الوالدين، والاغتصاب، والإرهاب... فمن المجنون؟

قال نبينا صلى الله عليه وسلم: (المجنون هو المقيم على المعصية) وعلى سبيل المنطق فإن المجنون يثبت أنه عاقل في مواطن يصعب للعاقل إثبات ذاته، كما حدث في قصص (هارون الرشيد مع بهلول المجنون)، وهنا إثبات بنفي القاعدة التي تقول (لا يفهم المجنون إلا مجنون مثله)، ولو اضطررنا إلى قبول هذه القاعدة فإن هارون الرشيد مجنون!

يقول جبران خليل جبران: بين الجنون والعبقرية خيط أرفع من نسيج العنكبوت، أي إنهما متساويان في العبقرية، غير أن المجنون تجاوز الحد ليرتكب الجنون.

والحقيقة أن المجنون إنسان ليس بالسيئ، بيد أنه أخرق، ويمتلك قوة عجيبة في الذكاء تصل إلى العبقرية، وتتجاوزها في بعض الأحيان، فمن لا يفهمه يسخر منه مطلقاً، ومن يرى عبقريته يترفع عنه بقول: (صدق من قال: خذ الحكمة من أفواه المجانين). النبي صلى الله عليه وسلم ذكر أن هذا المجنون مرفوع عنه القلم في الحديث: (رفع القلم عن ثلاثة: عن النائم حتى يستيقظ، وعن الصبي حتى يكبر، وعن المجنون حتى يعقل أو يفيق).

يعتقد البعض أن من رُفع عنه القلم أنه لا يفكر ولا يؤخذ بأفكاره ولا بأقواله، لكن ما رأيك لو اخترع الطفل نظاماً ينهي زحمة الرياض، واعترف النائم بمال مسروق دفنه في فناء الحوش، وأوجد المجنون سر اختفاء الطائرات في المحيطات، وعلاقته بمثلث برمودا؟ ماذا سنفعل لهم؟ لذلك نجد المجنون أقرب للعاقل من جانب الفروقات الفردية، فمنهم الشاعر والحكيم، ومنهم الظريف واللطيف، ومنهم من يُستخدم لأغراض شخصية أو لمخابرات سرية، لكن من يأخذ بتلابيب العقول ولا ينساه البشر هو المجنون المفكر.

فهذه قصة المجنون الذي دخل على الأمير فوجده حائراً مع أشراف قومه في أمر حل بهم، فقال للأمير ما الخطب يا سيدي أراك في حيرة؟ فأمره الأمير بالابتعاد عنه، ولكنه ألح عليه حتى أخبره الأمير بأنهم محاصرون من قبل العدو، ولا يستطيعون مراسلة الملك لنجدتهم.

فقال المجنون ألهذا أنتم حائرون؟ الأمر بسيط جداً، فالحل لدي يا سيدي: أولاً أحلق شعر رأسي، ثم تكتب رسالتك عليه، ثم أمكث أياماً حتى ينبت الشعر، حينها أتسلل إلى الملك مخبراً إياه أن الرسالة منقوشة على رأسي. فأعجب الأمير بذلك، فكان له ما تمناه.

في حين عجز العاقل عن معرفة الحقيقة، وعجزت آلاته، فالجدير أن تحال الأمور إلى المجنون، ويكفي خوفاً منه، فما خلق الله شيئاً إلا وله حكمة، فالله سبحانه وتعالى يضع حكمته في أضعف خلقه.

يقول الناقد والأديب الأمريكي إدغار آلان بو: (سمّاني الناس مجنوناً، غير أن العلم لم يكشف لنا بعد فيما إذا كان الجنون ذروة الذكاء أم لا).

تنبؤ مجنون:

كل الشواهد التي وردت في المقال من القرون الماضية، التي كان يعيش المجنون فيها زمناً ليس بزمنه، وأكاد أجزم أن هذا الزمن هو زمن المجانين، ففي الأيام القادمة ستتمنى الأسر أن يرزقها الله بمجنون ليدر عليهم الملايين.

القهوة في شعر محمود درويش

كريم الطيبي: المغرب

تشكّلُ القهوةُ ضرورةً وجوديةً في حياتنا اليومية، فلا يُمْكن للإنسان أنْ يمرَّ يوم دون أن يَرْتَشِفَ من رشفات البن، وقد حازت القهوةُ هذه المكانةَ الرفيعةَ عند العرب والمسلمين على الرغم من عدم قدم اختراعها أو اكتشافها لديهم، فمعرفتُهُمْ بها لم تتجاوز الخمسة قرون، بوصفها مادة تُشرب، أما بوصفها مصطلحاً فقد عرفَ العربُ مصطلحَ القهوة منذ الجاهلية، بَيْدَ أن المعنى مختلفٌ، إذ إنَّ القهوةَ تعني الخمر، وبالرجوع إلى المعاجم اللغوية القديمة سنلفي إجماعاً على تأكيد هذا المعنى، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور ما يلي: (والقهوةُ الخمرُ، سميت بذلك لأنها تُقْهي شاربَها عن الطعام أي تُذْهبُ بشهوته)، والمعنى نفسه نجده في معجم مقاييس اللغة: (وأمَّا القهوة فالخمر، قالوا: وسمِّيت قهوةً أنَّها تُقْهي عن الطَّعام)، وغير بعيد من هذه الدلالات يؤكد ابن قتيبة هذا المنحى في مصنفه (أدب الكاتب) في باب (معرفة في الشراب)، حيث قال: (والقهوة الخمر، سُمّيت بذلك لأنها تقهي، أي: تذهب بشهوة الطعام، قال الكسائي: يقال: قد أقهى الرجل، إذا قلّ طعمه). وارتبط هذا المصطلح بالبن، بحكم أن القهوة هي الأخرى تقهي المرء وتجعله يقلل من الطعام وتغلق شهيته للأكل. وبالعودة إلى اكتشاف القهوة نَجدُ رواياتٍ مختلفة تحكي عن مكتشف القهوة، فمن الروايات من ترجع اكتشافَ هذا المشروب الفاتن إلى رجل أثيوبيٍّ كان يعمل راعياً للغنم، ونظراً لحنْكَتِه في تربية ماشيته لاحظ تغيرها حينما تناولت حبوب البُنّ، وتعود هذه الرواية إلى القرن 19م. وفي رواية أخرى تؤكد أن دولةَ اليمن هي أولُ دولة قامت بزراعة حبوب البن، وهي مَنْ وَزَّعَتْهُ على دول العالم. وفيما يخص انتشار القهوة، يرى صاحبُ كتاب: (من التاريخ الثقافي للقهوة والمقاهي)، محمد موفق أرناؤوط؛ أن الفضلَ في انتشار هذا المشروب يعود للمتصوفة وأصحاب الطريقة، إذ كانت القهوة مؤنسهم في لياليهم الصوفية، ورفيقتهم في رحلاتهم الروحية.

لقد انتشرت القهوةُ في جميع البقاع فوق الكرة الأرضية، وأصبحت مشروباً يشربه الجميعُ بعد أن كان حكراً على طبقة اجتماعية معينة، وانتقل من كونه مشروباً عادياً إلى مادة ثرية بالمعاني والرمزيات عند الشعراء، لذلك وُظفت القهوةُ في سياقات متعددة، تأخذ أبعاداً دلالية عميقة.

ويهمنا في هذا المقال أن نرصدَ صورةَ القهوة عند الشعراء، وخصوصاً في تجربة الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش. إذ نجد حضوراً لافتاً للقهوة في شعره، فكيف نظر درويش للقهوة؟ وما رمزية هذا المشروب في شعره؟

إن أول ملاحظة تسترعي الانتباه، هي أن القهوةَ عند محمود درويش طقسٌ يومي به يُبَسْمِلُ الشاعرَ نهارَه، إنها دعاءُ الصباح الذي يستقبل به يومه، ونستشف هذا مما ذكره في كتابه: (ذاكرة للنسيان)، حيث قال: (والقهوة، لمن أدمنها مثلي، هي مفتاح النهار). ودرويش له قهوةٌ مخصوصةٌ، تختلف كل الاختلاف عن قهوات الآخرين، فالقهوة، في تصور الشاعر، هي (أن تصنعها بيدك، لا أن تأتيك على طبق، لأن حامل الطبق، هو حاملُ الكلام). تحيل هذه الإشاراتُ العميقةُ إلى الطقوس التي تُرافق شُرْبَ القهوة، فالهدوءُ والسكينةُ والاستمتاعُ بشرب القهوة بعيداً عن ضجيج المكان، وصراخ الكون هو خَصيصَةٌ طبعتْ القهوةَ الدرويشيةَ، يقول: (القهوة الأولى يفسدها الكلام لأنها عذراء الصباح الصامت). هكذا تقوم هذه الصورة على عنصر المماثلة، بحيث تصير القهوة مثل الفتاة العذراء التي يفسدها الصمت، مثلما تُفض بكارة العذراء، ولعل هذه الصورة قمينة بأن تجعل المتلقي يتمثّل ذهنياً عدم مناسبة الكلام للقهوة، فالقهوة حساسة جداً مثل غشاء البكارة الذي قد يتمزق بفعل حركة بسيطة كذلك القهوة، يقول شاعرُ الأرض المحتلة: (الفجر، أعني فجري نقيض الكلام، ورائحة القهوة تتشرب الأصوات، ولو كانت تحيةً رقيقةً مثل «صباح الخير» تفسد). إن شرب القهوة في جو هادئ، يتحول إلى مطلب اجتماعيٍّ يتمَنَّاهُ الشاعرُ، نظراً

لتعلّقه بهذا المشروب الذي يأسره ويلهمه: (أريد خمس دقائق، أريد هدنة لمدة خمس دقائق من أجل القهوة، لم يعد لي مطلب شخصي غير إعداد فنجان القهوة). وينتقل شَغَفُ الشاعرُ وحبُّه بالقهوة إلى إحدى لوازمها وهي الرائحة، ويمكن الوقوف على عشق درويش لرائحة القهوة من خلال مقاطعَ متعددة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (أريد رائحة القهوة/ لا أريد غيرَ رائحة القهوة/ ولا أريد من الأيام كلها غيرَ رائحة القهوة). ويقول أيضاً: (رائحةُ القهوة لأتماسَكَ، رائحة القهوة لأقف على قدميَّ، لأتحولَ من زاحفَ إلى كائن، لأوقف حصتي من هذا الفجر على قدميها، لنمضيَ معاً أنا وهذا النهار إلى الشارع بحثاً عن مكان آخر). يتبدى لنا أن رائحةَ القهوة هي الهواءُ الذي يتنفسُّه الشاعر، إنها المادةُ الروحيةُ التي تبعثُ في نفسه الشعورَ بالتماسك، بعد أن مزقت الحياة أوصالَه، وهي المشروب الذي يعيد الأمل في الأفق، ويجعل الشاعر يقف على قدميه مجدداً، ليواصل رحلة المشي في الوجود، رغم تمزقه النفسي وتشظيه الوجودي.

لا تقف القهوة من منظور محمود درويش فيما ذكرنا فقط، بل تتعدى إلى ما هو أبعد مسافة، وأعمق تصوراً، فالشاعر تثير فيه القهوة نشوة التساؤلات، وتنبت فيه الذكريات، فهي تذكره بماضيه، وبأصوله وهويته. يقول الباحث فهد ناصر عاشور في دراسته: التكرار في شعر محمود درويش: (القهوة ورائحتها تذكرانه بأمه وأرضه وطنه). وقد أكد درويشُ نفسُهُ هذا في أبيات شعرية عميقة الدلالة، منثورة في قصيدته المتميزة (سرحان يشرب القهوة بالكافيتيريا)، حيث قال: (رائحةُ البنِّ جغرافيا/ ورائحة البن يَدٌ/ ورائحة البن صوت ينادي...)، هكذا تقترن رائحة القهوة في ذاكرة الشاعر بالأرض التي ولد وترعرع فيها وناضل من أجلها، إنها دالٌ يذكر الشاعر بكل اللحظات العابرة، ويجعلها منقوشة في ذاكرته. إن القهوة، بناء على ما سبق، دواء الشاعر المريض بداء الغربة والاغتراب، فالشاعر وهو بعيد عن موطنه فلسطين يتذكر بالقهوة ورائحتها هويته وأمه وموطنه واللحظات المعيشة لحظةً لحظةً.

وتجدر الإشارة إلى أن القهوة ارتبطت عند محمود درويش بالعزلة والوحدة، ولا شك أن هذه المعاني تتواشج مع صفات نفسية أخرى تسببت فيها الاضطرابات الوجودية التي رافقتَ حياة الشاعر، فالمتأمل في دواوين الشاعر يلفي طغيانَ تيمات الاغتراب والحزن والتشظي والحنين والبؤس والقهر، إن نفسَ الشاعر بئرٌ عميقةٌ من الأحاسيس الممزوجة باليأس والتذمر والضياع، الأمر الذي جعله يُؤْثرُ العزلةَ، وتتمظهر هذه التيمة بشكل جلي في قصيدته (أغنيَة) التي يقول فيها: (وحين أعود للبيت/ وحيداً فارغاً، إلا من الوحدة/ يداي بغير أمتعة، وقلبي دونما وردة/ فقد وزعت ورداتي...) إلى أن يقول: (وحيداً أصنع القهوة/ وحيداً أشرب القهوة). نستشف من هذا الملفوظ مدى تعالق القهوة بالوحدة، بحيث يغدو البن رفيقَ الشاعر في محنته الوجودية، ووحدته الروحية.

مما سبقَ يمكن الخلوص إلى أن القهوة أخذتْ أبعاداً وجوديةً ارتبطت بكينونة محمود درويش، فقد تجاوزت صورة القهوة في شعره النظرةَ السطحيةَ الروتينيةَ التي يشعر بها الإنسان العادي، لقد أصبحت طقساً يومياً يعيشه الشاعر في نظام دقيق، وعادة إيجابية يمارسها مع بزوغ الفجر. والقهوة إضافة إلى كل هذا هي (آخر) كان الشاعر يبادله مشاعره ومحبته وكيانه، وبها عوَّض الفراغ العاطفي الذي نَخَرَ نفسيتَهُ الممزقةَ والمتشظية.



الخلافات والصراعات الزوجية

د. محمد عباس عرابي: مصر

كثـرت مؤخـراً الخلافـات والصراعـات الزوجيـة، وتعددت أسبابهـا، وتضخمـت آثارهـا، وصـارت هـذه الخلافـات ظاهـرة اجتماعيـة خطيـرة تستحـق الدراسـة للوقـوف علـى ماهيتها، أسبابها، وآثارها، وطرق علاجها.

والخلافات والصراعات الزوجية تعني تضارب وجهات نظر الزوجيـن حيـال بعض الأمور التي تخص أياً منهما، أو تخص كليهمـا بحيث تستثير انفعـال الغضب والسلـوك الانتقامي أو التفكير فيه. كما يقصد بها: النزاع الدائم بين الزوجين الذي يتعلق في الجوانب التالية: الاجتماعية والعاطفية والسلوكية والشرعيـة والشخصيـة والاقتصاديـة والصحيـة والنفسيـة والتعليميـة والوظيفيـة، وطريقة التعامل بيـن الزوجين، وما يتعلـق بالأطفـال وتعدد الزوجـات، ويؤدي هذا النـزاع إلى عدم تحقق التوافق الزواجي.

أسباب الخلافات والصراعات الزوجية

إن الخلافات والصراعات الزوجية لا ترتبط بعوامل مرتبطة بالعلاقات الزوجية فقط ولكن تتضمن عناصر خبرات الحياة لـكل من الزوجين ومـدى تأقلمهم وملاءمتهـم بين الخبرات الماضية والمواقف الحالية، وأما أقوى الخلافات وأشدها بين أفـراد الأسـرة فهي تلـك التي يتعرض لها الزوجـان في الوقت الحاضر، بسبب كثـرة المشاكل والضغوطات التي تتعرض لها سواء أكانت مشاكل بيتيه أو اجتماعية أو نفسية أو اقتصادية أو في مجال العمل. فهذه الضغوطات تجعل من دورها دوراً أكثر تعقيـداً. بحيـث تتعرض كل أسرة إلـى عوامل الصراعات ولكن يجب التمييز بين ما يطلق عليه صراع هدام وبين الذي يحدث نتيجة الخلافات البسيطة العادية التي تحدث بين أي زوجين.

إن نمـط الخلافـات الزوجيـة ليس سمة عامة بـل تواجدها بطريقـة مطلقـة فـي كل الزيجـات ولكـن يرتبـط فقـط بتلك الزيجـات التـي تعجـز عن الوصـول إلـى تكييـف مناسب وحل للموقف أو الصراع.

وإن مـن أهم الأسباب التي تؤدي إلى الخلافات والصراعات الزوجية:

رواسب ما قبل الزواج والتي تتمثل في:

-الاختيـار لغاية لم تتحقق، فالمرأة قد يكون دافعها للزواج مـن رجـل تحقيق أمان مادية أو معنوية فـإذا لم يتحقق لها ما تريد قلبت ظهر المجن، وتحولت الحياة إلى جحيم.

-الإكـراه علـى الـزواج: الزواج ينبغـي أن يقوم علـى الحرية المطلقـة في الاختيـار، وأي إكراه لأحـد الزوجين يأتي بنتائج عكسيـة على عش الزوجية؛ فتدب الخلافات فتحوله من عش وردي إلى وكر للدبابير.

-عدم رؤية المخطوبة: فكثيراً من حالات النفور بعد الزواج مرجعها ومردها إلى عدم الرؤية.

-الغـش والتدليـس، وإخفـاء كل مـن الزوجيـن عيوبهمـا، فـإذا انكشفـت الأمور، وظهـر كل على حقيقته دبـت الخلافات وتصاعدت المشاكل.

- الاختـلاف في المستويات التعليمية والثقافية للزوجين، واختلاف فلسفة كل من الزوجين في الحياة.

- جهـل الزوجيـن بالحقـوق والواجبـات، بالإضافـة إلـى المشكلات المادية.

- الاختلاف حول تربية الأبناء: حيث يختلف منهج التربية بين الأب والأم حنان وتدليل من أحدهما، وغلظة متناهية من الطـرف الآخـر، وقد يتصـارع الأبـوان في الموقـف الواحد ما يؤدي إلى اصطدامهما.

-طغيـان شخصيـة أحـد الزوجيـن علـى الآخـر، وظهـور الاتجاهات الفردية والأنانية في المعاملات.

-انشغـال أحـد الزوجيـن عن الآخـر بالتقنيـة الحديثة من إنترنت، ووسائط التواصل الاجتماعي.

مظاهر الخلافات والصراعات الزوجية

للخلافات والصراعات الزوجية عدة مظاهر تتفاوت من حيث قوتها وحدتها، حيث يمكن أن تمتد من الاضطهاد اللفظي إلى الاضطهاد الجسدي مروراً من رفض الخصائص الشخصية والسلوكية للطرف الآخر، ومن أبرز مظاهر الخلافات والصراعات الزوجية: الشجار الدائم بين الزوجين، وهجر الفراش والمنزل، تحريم الزوجة بالإيلاء أو الظهار، العناد والخصام والتهديد بالطلاق والانفصال والتوقف عن القيام بالواجبات الزوجية، عدم نسيان كل من الزوجين أخطاء الآخر، وإثارتها عند كل خلاف يحدث بينهما.

آثار الخلافات والصراعات الزوجية

كثيراً ما تهب على عش الزوجية عواصف تختلف في قوتها وخطورتها وتأثيرها، وفي بعض الأحيان لا تلحق ضرراً، وفي أحيان كثيرة تعصف بعش الزوجية، والخلافات والصراعات الزوجية تنمو وتتطور، بمعنى أن الزوجين إذا لم يحسماها بطريقة أو بأخرى فإنه يحدث ما يشبه العدوى للجوانب الأخرى للأسرة. وعندما يتبلور الخلاف الأسري ويتخذ نمطاً محدداً فإن الأسرة نادراً ما تستمر على هذا الحال. فالأسرة التي تصل إلى هذا القمة قد تؤدي إلى تفككها.

-تؤدي الخلافات والصراعات الزوجية إلى التدابر والتقاطع بين أهل الزوجين بدلاً من الصلة والتماسك، ناهيك عن الانفصال بين الزوجين والطلاق الذي قد يقع.

-تولد الخلافات والصراعات الزوجية جواً متوتراً، وتدعم المناقشات الحامية المستمرة بين الوالدين أحاسيس الطفل بعدم الأمان وقدرة أقل في التعامل مع المخاوف الطفولية العادية، ويشعر بالعبء النفسي بسبب هذه الخلافات والصراعات ما ينعكس على مفهومه لذاته فيتبنى مفهوماً سلبياً عن نفسه.

-إذا سادت الخلافات والصراعات الزوجية فإن المجتمع يفقد أهم رافد من روافد قوته واستقراره، ويعاني من الضعف والاضطراب؛ لأن التفكك الأسري يعطل الطاقات البشرية عن الإنتاج.

علاج الخلافات والصراعات الزوجية

إن معرفة أسباب الخلافات والصراعات الزوجية، يساهم في إمكانية اتخاذ التدابير اللازمة لعلاجها من خلال ما يلي:

-فتح مكاتب التوجيه والاستشارات الأسرية التي تعمل على علاج المشاكل التي تتعرض لها الأسرة، وتقصي أسبابها، وتهيئة الجو العائلي السليم الذي يكفل للأسرة نشأة اجتماعية سليمة صالحة، وتوجيه الأسرة نحو مصادر الخدمات الاجتماعية المختلفة في المجتمع.

-تنظيم دورات تدريبية للزوجين، ككيفية التعامل مع المشاكل الأسرية.

-التوعية بفلسفة الحياة التي تمكن الزوجين من مواجهة مشكلاتهم الأسرية، والتوعية الروحية والدينية فيما يخص الاستقرار الأسري.

- الاهتمام بدور وسائل الإعلام ووضع البرامج التثقيفية والإرشادية لتوعية الأسرة بالمحافظة على الترابط الاجتماعية وحثها على تقوية هذه الروابط بينها وتمتين علاقاتها واستقرار الحياة الأسرية.

-الاهتداء بما وضعه الإسلام من القواعد والأحكام التي تقي من الصراعات والخلافات الزوجية، وتكفل لبيت الزوجية أن يكون عشّاً وردياً هادئاً ترفرف عليه الرحمة وتكسوه المودة، ولو طبق الناس أوامر الشرع بداية بالاختيار الصحيح والقيام بالواجبات والحقوق التي أقرها الإسلام لتماسكت الأسر وعاش الزوجان في راحة وسعادة بعيداً عن الخلافات والصراعات.



تحدي الإعاقة البصرية عبر التاريخ

غادة حلايقة: الأردن

الإعاقة لم تكن يوماً هي الحد الرادع الذي يمنع الإنسان من تسيير أيامه بشكل طبيعي، متحدياً إعاقته مهما كانت، وأنا هنا سأتحدث عن إعاقةٍ أعتبرها الأهم، الإعاقة التي تتعلق بالعينين باعتبار العيون هما النافذة على الحياة بآلامها ومفاتنها، وهي الحاسة الأولى للانطلاق نحو الحياة والتعلم منها، والحرمان من هذه الحاسة لا يعني التوقف عندها، فقد سجل التاريخ العديد من المشاهير المكفوفين الذين نافسوا أقرانهم الأصحاء في جميع ميادين الحياة، وكانت لهم الغلبة والتميز على الجميع، وسأحاول ذكر أكبر عدد منهم كان لهم التميز في التاريخ القديم والمعاصر، وعلى نطاق العالم ككل. من أهم هؤلاء المشاهير:

• الشاعر بشار بن برد، وهو من أشعر المولدين على الإطلاق. كانت نشأته في البصرة، وأدرك الدولة الأمويّة والعباسيّة. اتهم شاعرنا بالزندقة فكانت هذه التهمة سبباً في موته عن طريق جلده بالسياط، ودفن بالبصرة.

• أبو عيسى الترمذي، أحد أشهر الأئمة الأربعة، وصاحب كتاب الجامع (سنن الترمذي)، وقد اختلف في أمر إصابته، فقد ذكر بعض المؤرخين بأنه قد ولد ضريراً، وذكر البعض الآخر بأنه قد أصيب بعلته بعد بلوغه.

• عبدالله بن أم مكتوم، صحابي جليل، كان مؤذناً للرسول صلى الله عليه وسلم جنباً إلى جنب مع بلال الحبشي.

• الأديب الكبير طه حسين، ناقد وأديب مصري شهير لقب بـ(عميد الأدب العربي)، ويعتبر من أبرز شخوص الحركة الأدبيّة العربيّة الحديثة، وأيضاً يعتبر طه حسين من أبرز دعاة التنوير على امتداد الوطن العربي الكبير، وهو أحد رواد التغريب في الوطن العربي، من أشهر مؤلفاته كتاب (الأيام).

• أبو العلاء المعري، من أشهر شعراء وفلاسفة العرب من العصر العباسي، ولد في معرة النعمان ومن هنا كانت كنيته، وأطلق عليه لقب (رهين المحبسين) أي قيد إعاقته وقيد البيت، اعتزل الناس حتى وافته المنية.

• عبدالحميد كشك، علّامة وداعية مصري، لقب بـ(فارس المنابر) و(محامي الحركة الإسلاميّة)، وهو من أشهر خطباء العصر الحديث على صعيد العالم العربي والإسلامي، وتميز بأنه قد خطب لمدة تجاوزت الأربعين عاماً دون أن يخطئ بحرفٍ واحد في اللغة العربيّة.

• عبدالعزيز بن عبدالله الباز، أحد القضاة والفقهاء السعوديين، أصيب بمرض أفقده البصر وهو في السادسة عشرة من عمره.

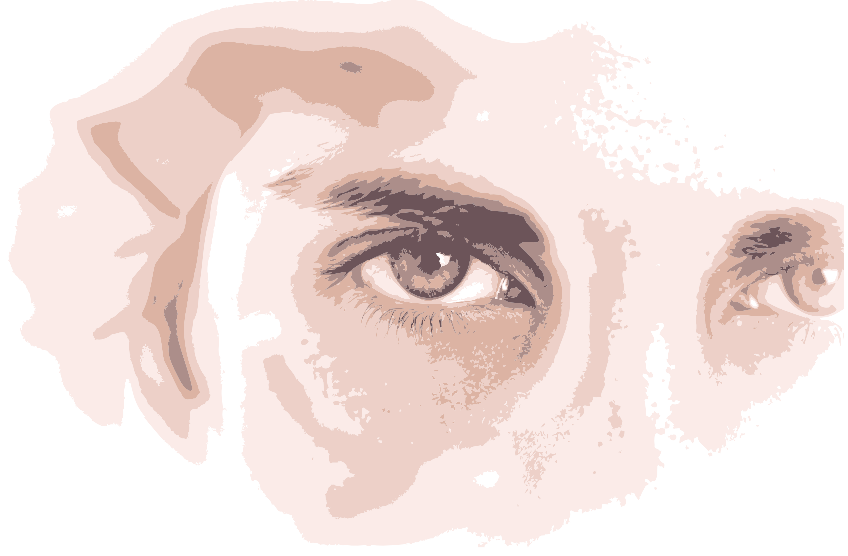
• هوميروس، من أشهر الشعراء الإغريق، وتنسب إليه الملحمتان (الإلياذة والأوديسة).

• هيلين كيلر، من أكثر الشخصيّات تأثيراً بي، حيث كانت هيلين متعددة الإعاقات، بالإضافة لأنها كفيفة، فقد كانت فاقدة للسمع، وبالرغم من هذا تعتبر من أهم الأدباء الأمريكيين، وأحد رموز الإرادة الإنسانيّة، بالرغم من هذا استطاعت تحدي إعاقاتها والتغلب عليها، ولقبت فيما بعد بـ(المعجزة الإنسانيّة)، وبالإضافة لكونها أديبة كانت محاضرة وناشطة.

• لويس برايل، فرنسي، مخترع نظام برايل للقراءة، والمستخدم حاليًا من قبل المكفوفين، أصيب بالعمى نتيجة حادث أفقده بصره، فتحدى إعاقته بابتكاره نظام برايل الذي أحدث ثورةً على صعيد العالم، وتبنت غالبية الدول تقريباً هذا النظام.

• (أبو الفضل) صالح بن عبدالقدوس الجذامي، من أبرز شعراء الدولة العباسيّة، وكان حكيماً، يستخلص حكمته من وحي تجاربه وتجارب الآخرين، ويذكرها على شكل أبيات شعرية.

• أبي إسحاق الفهري (الحصري)، من مواليد مدينة القيروان، شاعر تونسي شهير يتصل نسبه بـ(عقبة بن نافع) مؤسس القيروان، فقد بصره في طفولته، وكان هذا سبباً في ولوعه بأبي العلاء المعري والسير على نهجه، وبسبب الفتنة



التـي حدثت في بلاده هجرها مع أسرتـه متوجهاً إلى سبتة في المغـرب والتي مكث فيهـا زهاء العشرة أعوام، ثم تركها متوجهاً إلـى إشبيلية، من أشهر قصائده (ياليـل الصب متى غده، أقيام الساعة موعده).

• (حبر الأمة)، عبدالله بن عباس بن عبدالمطلب، هو ابن عـم النبـي محمد صلـى الله عليه وسلـم، كان يعتبـر فقيه الأمة وحبرها، وإمام التفسير وترجمان القرآن الكريم.

• شمـس الديـن أبـو عبدالله محمـد بن الشيـخ المسند، من أعيان المشايخ المسنديـن والطلبة الرحالين، كتب التسميعات بخطه وقراءة الحديث بنفسه، ونسخ العديد من الكتب، وأجزاءً من الحديث، وتميز بحسن خطه وطريقته المحببة.

• عثمان بن مظعون، (المهاجر إلى الله)، أحد أبرز الشعراء فـي عصـره، كثيراً ما تغنى في شعره بمحنة عينيه، وهو أول من دفن في البقيع.

• حسان بن ثابت، أحد الشعراء والصحابة الأنصار، ويعتبر شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم بعد الهجرة.

• نيلـس غوستـاف داليـن، مهندس وفيزيائـي سويـدي، مؤسـس شركة AGA، ومخترع مصبـاح دالين وطباخة AGA، حصـد جائزة نوبل في الفيزياء عام 1912م لتصميمه صمامات آليـة تستخدم مع مراكمـات الغاز في المنـارات، وله العديد من الإنجازات والاختراعات الأخرى.

• سيد مكاوي، مطرب وملحن مصري، كان في بداية حياته مؤذناً وقارئـاً للقرآن، وبعدهـا سلك دروب الإنشـاد الديني. كان مـكاوي يملـك ذاكـرة موسيقيّة جبـارة، فـكان الـدور أو الموشح يطبـع فـي ذاكرته لمجـرد الاستمـاع له لمـرة واحـدة، كان دائم التعطـش للاستمـاع للموسيقـى، حيـث كانـت والدتـه تبتـاع له الإسطوانات الموسيقيّة من باعة الروبابيكيا بثمن زهيد، ساهم تعرفه على الأخوين الثريين إسماعيل ومحمود رأفت، وهما من هـواة الموسيقـى، وقامـوا ثلاثتهـم بتكوين ما يشبـه (التخت) لإحيـاء الحفـلات للأصدقـاء، ومـن هنـا كانـت انطلاقته نحو الشهرة.

• جاليليـو جاليلي، فيزيائـي وعالم فلك وفيلسوف إيطالي، صاحب نظرية (كوبرنيكوس) والتي دافع عنها بقوّة مستنداً إلى أسـس فيزيائيّة، حيث قام بإبطـال نظريّة أرسطو حول الحركة. بـرع فـي الرياضيـات والموسيقـى، ودرس الهندسـة إلـى جانب دراستـه للطـب، وقـام بإثبـات خطـأ العديـد من النظريـات عن طريق التجارب العمليّة.

• أم السعـد محمـد علـي نجـم، هي أول سيـدة تخصصت في (القـراءات العشـر)، أتمت حفظ القرآن كامـلاً وهي لم تتجاوز الخامسـة عشـرة من عمرها، وبقيـت لمدة خمسيـن عاماً تمنح الشهادات في القراءات العشر.

• البردونـي، هو عبـدالله صالح حسن الشحـف، مؤرخ وناقد أدبـي وشاعر يمني، له العديد من المؤلفات التي تناولت الشعر القديم والحديث في بلاده، وله العديد من المواضيع السياسيّة حيـث كان مؤيـداً للحكم الجمهوري في بـلاده. تميزت قصائده بالرومانسيّـة والسخريّـة والرثـاء، وكانـت قصائـده تميـل إلـى الحداثـة. نـال البردونـي جائـزة التفـوق اللغوي مـن دار العلوم الشرعيّة.

وبعد استعراضي لعدد من المشاهير الذين سجلوا أسماءهم بحـروف من ذهب فـي كتب التاريخ وخلدوها، ولـم تكن الإعاقة البصريـة عقبـة فـي سبيـل تحقيـق أهدافهـم التـي سعـوا إليها وحققوهـا بالرغم من كل شيء، على العكس أثبتوا تفوقهم على أقرانهم الأصحاء في كل أمر سعوا له.

كلام في النقد

أيمن دراوشة: قطر

إنَّ وجود الأدب بدون نقد جاد فعَّال هو وجود مشكوك في استمراره، وإذا كانت هناك دائماً محاولات وتجارب للأدب فإنها لن تؤدي أي دور في الجماعة وسوف ينتهي بها الحال إلى الغثاثة والانحطاط.

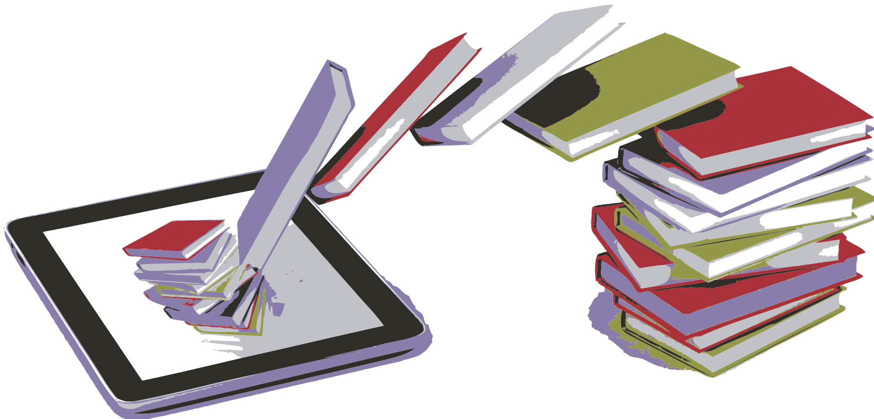
وبالمقارنة فقد كان عصر الازدهار النقدي في القرنين الثالث والرابع الهجريين عصراً مليئاً بالنقد والمعارك النقدية، واختلاف النقاد بين قديم وجديد، وتقليدي ومجدد، فلم يكن هذا العصر هو انفراد عمالقة الشعر يتردد فيه صوتهم وحدهم، بل شاركهم عديد من عمالقة النقد أيضاً، وبالمقابل فقد كان عصر تدهور الأدب العربي إبان حكم الأتراك والمماليك، وهو العصر الذي اختفى فيه النقد وحلَّ محله خزعبلات البلاغة.

ويجب ألا يغيب عن أذهاننا أنَّ النقد ليس بنصائح توجه للكاتب، وإنما النقد أضواء كاشفة لجوهر الأعمال الأدبية، فيزداد إدراك الحقيقة لتلك الأعمال الأدبية من لدن النقاد، ويتعمق تذوقهم لها، وهذا هو الإنجاز الحقيقي للنقد، أن ينجح الناقد في رفع درجة الإحساس الفني لدى جمهور القراء، ذلك أنَّ حساسية الجمهور للأدب هي الركيزة الحقيقية لحياة الأدب، ففي وجودها يحيا الأدب ويتطور، وفي غيابها يذبل الأدب، وتتساقط أوراقه.

هذه الركيزة تعتمد بدورها على النقد الذي يدعمها ويعمِّق جذورها، فأين الجهد المبذول اليوم من جانب النقد في أداء هذه المهمة البالغة الخطورة؟ وأين طاقات وسائل الإعلام التي تستطيع أن تفعل الكثير في هذا السبيل؟

إنَّ النقد اليوم هو نقد ناقص لا تكفي جرعته ا لعلاج الأزمة المعاصرة للأدب، ولا تصلح لخلق جمـ بحساسية فنية حقيقية، وعلى الرغم من وجود أقـ متمرسة، فإننا لا نجد سوى ثرثرة تدور في أروقة لا يسمع بها عامة القراء حتى لو طفحت بها بعض اليومية أو المجلات الشهرية. فحصيلتها الفعلـ ولا أثر لها في الحياة الأدبية، ولهذا فعلينا إثراء خلال إفساح المجال للناقد الجاد والذي يود المـ إرساء حركة تشد الناس وتدعوهم لقراءة الأدب، والـ حتى لو كان ما يكتبه هذا الناقد يثير السخط لا فاختلاف وجهات النظر بين النقاد إزاء إبداعات مبادئ النقد الأدبي.

إنَّ المطلوب من النقد هو دفع القارئ إلى القرا والمشاركة برأيه سواء أعجبه أو لم يعجبه، وهذا لا باتباع الأساس الصحيح للبحث النقدي، وأعني بذلك والموضوعية التي لا تنفي الذوق والإحساس المرهـ



من الأدب عالمي.. الشاعر الكوبي جوس مارتي

ترجمة / د. سعيد سلمان الخواجة: الأردن

الشاعر الكوبي جوس مارتي (1853-1895) شاعر وصحافي أمضى حياته القصيرة يناضل من أجل استقلال كوبا. تنقل بين عدة دول منها فرنسا ثم فنزويلا، واستقر في مدينة نيويورك، حيث كتب في العديد من المواضيع باللغتين الإنجليزية والإسبانية في عدد من الصحف. كان ناشطاً في الحياة الاجتماعية والسياسية والنقد الأدبي. وكتب مقالات عديدة عن شعراء مثل والت ويتمان. ومن أشهر مقالاته (أمريكا لنا، 1881) حيث دعا دول أمريكا اللاتينية إلى الاتحاد، والتعلم من الولايات المتحدة الأمريكية ولكن عليها تأسيس حكومات بحسب ثقافاتها واحتياجاتها. من أشهر أعماله الشعرية ديوان (إسماعيليلو، 1882) وقصائد (سينسيلوس، 1891). وإضافة إلى الشعر فقد عمل مارتي كدبلوماسي لدى العديد من دول أمريكا اللاتينية، وقنصلاً في الأوروغواي، وبارغواي والأرجنتين. ولكنه لم ينس كوبا طوال مدة بقائه في الخارج. ومن خلال سفره حول العديد من المدن الأمريكية، تمكن مارتي من تطوير علاقات وروابط مع شخصيات كوبية تعيش في المنفى.

نماذج من قصائد مارتي:

1 - (أتمنى لو أرحل عن هذا العالم)

أتمنى لو أرحل عن هذا العالم
من نفس الباب المعتاد
وعلى قبري وُضعت أغصانٌ خضراء
لتحملني إلى الموت
لا تضعوني في الظلام كي أموت مثل خائن.
إنني رجل صالح، وأحب عمل الخير.
سأموت ووجهي مواجه للشمس!!

2 - (لو أنني تذكار مبهج)

لو أنني تذكار مفرح
عندما أغادر هذا العالم
يشعر والدي بالافتخار بي
كم أرغب بمشاهدة شعرك الفضي!!
لو سمح لي فقط بأن أتوسل الرحمة
وخدمة أخرى أحصل عليها:
سأطلب من الفنان أن يرسم
لي صورة شقيقتي الرائعة!!

3 - (لو أنك شاهدت جبلاً من رغوة البحر)

لو أنك شاهدت جبلاً من رغوة البحر،
إنها نفس الصورة التي شاهدتها:
أصبحت مروحة ذات ريش ترفرف.
إن صورتي تشبه زهرة تنمو وتتدفق
عبر مياه المحيط المتألقة.
صورتي تشبه شجراً أخضر
وزهراً أحمر
وجرح عميق
ينشد غطاء غابة خفيّة.
صورتي تشبه رجلاً شجاعاً مخلصاً
قوياً عنيداً
مثل سيف لامع!!

4 - (لن أنسى أبداً)

لن أنسى أبداً، أقسم..
ذلك اليوم الصباحي قبل زمن بعيد
عندما شاهدت غصناً جديداً ينمو
على ساق شجرة قديمة عجفاء.
ذاك الصباح الطريّ
حيث كنت أجلس إلى الموقع
وقد أصبحت النار رماداً،
وقفت فتاة إلى جانب
رجل مسنّ
كان يطوقها بذراعيه!!

الثقافة.. ومعطيات الواقع


حتى نلتقي

عن سطوة تريك المبدع

يحيى السيد النجار: مصر

تابعت رؤية الأخ محمود تراوري في العدد 478 من «المجلة العربية» تحت عنوان (عن سطوة تربك المبدع). ولعلني أقول: العادات والتقاليد لا تشكل الهوية الثقافية في حركة المجتمع، بعد أن تسارعت وتيرة التقدم العلمي والتكنولوجي والتقني، بالإضافة لشبكة الإنترنت، وكلها مجالات ربما تؤثر على الهوية الثقافية. والتساؤل هنا: مع طغيان محاور الثقافة الهشة بالبرامج والمسلسلات والأفلام؛ هل نجد الطغيان مرتبطاً بالعادات والتقاليد؟ الجواب: لا، فكم من عادات وتقاليد تنشد ثقافة البناء والتجدد الحضاري! بل تكوين الشخصية المحبة للآخر، والتي تقبل الحوار البناء، والعادات والتقاليد، إن نظرنا لها داخل المجتمع العربي نجدها أيضاً تغيرت مع تواصل خطوط الأجيال، بل ننظر لتراثنا الثقافي والأدبي وارتباطه بالعادات والتقاليد، وهو تراث اتسم بالتوازن الفكري والثقافي، وأيضاً له تفاعل مع مكونات البيئة العربية. ومأسي الواقع الثقافي العربي نمت من تلوين ثقافة المتناقضات وتغليفها برؤى الحداثة، وقد لا تتفق تلك الرؤى مع العادات والتقاليد العربية، ومن هنا نطرح التساؤل: أي ثقافة نريد؟ وكيف يكفر العقل العربي المعاصر؟ ونعود للوراء كثيراً لأيام الإسكندر؛ لنجد العقل المصري تأثر بالعقل اليوناني، لذلك كانت مكتبة الإسكندرية منارة ثقافية، حيث يرجع تاريخها لعام 320 قبل الميلاد، وكانت مركزاً للندوات والمحاور العلمية والأدبية. إذن هل تأثرت بالعادات والتقاليد وقتئذ؟ الجواب: لا، ومع التاريخ الإسلامي ننظر لمكتبة قربة، وكانت تضم نحو 600 ألف مجلد في مختلف الفنون والعلوم واللغة والآداب، ونحن أهملنا الفكر الثقافي ولم نحسن استغلاله لتصحيح المفاهيم والعادات والتقاليد التي تحد من تقدم المجتمع، وحينما تغيب الثقافة تغيب سمة التأمل والتفكر والوعي، وتضعف روح الحركة والإنتاج، وأيضاً تغيب القيم الروحية والمعرفية، وهما الأساس للارتقاء بذهنية العقل العربي، ولذلك رغم العادات والتقاليد -كمثال- ننظر لذهنية الطفل العربي نجده من أذكى أطفال العالم في تلك المرحلة السنية، وفي صغره يستطيع حفظ القرآن الكريم كاملاً، ومع الضعف التعليمي العربي وعدم الرعاية تتقهقر معدلات ذكاء وشخصية الطفل العربي. إذن هل هناك ارتباط بين العادات والتقاليد والثقافة؟ الجواب: لا، الثقافة هي القادرة على تفتح العقول والقلوب لبلوغ المجتمع العربي لأهدافه المستقبلية، ولا تنمية حقيقية بدون ثقافة جادة تدعو لتشغيل العقل. والله عز وجل ميز الإنسان بالعقل من أجل حسن التفكير والقدرة على العمل والإبداع والابتكار. وبقدر ما ينتج العقل بقدر ما تكون له القدرة على مواجهة التحديات المستقبلية، قال تعالى: (قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَفَلاَ تَتَفَكَّرُونَ) (الأنعام: 50).

هل أضحى التهميش والمهمشون شرطاً للإبداع المتميز؟!


راعي أحلام المهمشين سينمائياً
المخرج محمد خان.. وداعاً

محمود سلامة الهايشة: مصر

(هل التهميش والمهمشون سمة العصر: واقعاً وإبداعاً؟!).
هم أساس الإبداع كمدخلات أو مخرجات، مواد أولية أو منتجات، فهم كالماء والهواء والتربة للمجتمعات في عصور ما بعد العولمة وبعد الثورتين الصناعية والتكنولوجية. وقد رحل عن عالمنا المخرج الكبير محمد خان، صباح يوم الثلاثاء 26 يوليو 2016، عن عمر ناهز 74 عاماً، بعد وعكة صحية مفاجئة وسط ذهول وصدمة في الأوساط الفنية والإعلامية، وقد كتبت داليا عاصم من مصر، موضوعاً بعنوان (راعي أحلام المهمشين سينمائياً.. المخرج محمد خان.. وداعاً)، ونشرته «المجلة العربية» في العدد 478، لشهر ذي القعدة 1437هـ-أغسطس 2016م. تناولت فيه كيف كان محمد خان مبدعاً متميزاً في نقل حياة المهمشين، وتناول قضاياهم ومشاكلهم من خلال كاميرا السينما، وعرض تلك المشاهد على الشاشة الكبيرة. خان نفسه ولد وعاش وتربى ومات في حواري وشوارع القاهرة، ولكنه ظل 72 عاماً مهمشاً لا يحمل الجنسية المصرية، فقط أمه مصرية ولدته عام 1942 من أب باكستاني، مما يعني أن مشوار حياته الإبداعي باكستاني، وشهادة وفاته مصري، كان يفكر بأفكار مصرية، ليهضم إشكاليات المهمشين ثم يجترها إبداعاً سينمائياً، يأكل ويهضم ما هو مصري يسير في دمه، كوقود ليحيى كباقي المهمشين، ويرصد مشاكلهم الغذائية والصحية في أعماله. واليوم بعد رحيله هل تستطيع باكستان أن تنسب نجاح هذا العبقري لنفسها؟ وعلى الجانب الآخر، هل يستطيع إنسان مصري أن يقول إن محمد خان ليس مصرياً، بعد أن أنشأ مدرسة فنية تسمى (سينما محمد خان)؟!

هناك أعمال أدبية تناولت (ثقافة الهامش الجغرافي)، وهي التي حكيت عن إنسان الأطراف، كأدب النوبة والواحات وسيناء.. إلخ. شريطة أن يكون المكان حاضراً بقوة في العمل الأدبي، مثل أعمال محمد خليل قاسم، وحجاج أدول، وإدريس علي، ويحيى مختار. وكذلك طبيعة المكان والشخصيات المنتمية إلى الواحات في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر. أو المنتمية إلى منطقة حلايب والشلاتين في (الزويل) لجمال الغيطاني، أو المنتمية إلى منطقة أسوان والكرنك في (الطوق والأسورة) ليحيى الطاهر عبد الله.. حيث تتجسد في تلك الأعمال مشكلات المكان الحدودي والهامشي.

تناولت أعمال أدبية (ثقافة هامش النوع)، التي ركزت على المرأة باعتبارها تمثل هامشاً اجتماعياً يتحمل الأعباء ويكابد المعاناة بسبب كينونته الجنوسية، مثل شخصية (الفلاحة) في رواية (الحرام) ليوسف إدريس، وشخصية (سيدة) في رواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ، ومن الأصوات النسائية أعمال لطيفة الزيات، سلوى بكر، رضوى عاشور، وفتحية العسال.. إلخ.

وهناك روايات طرحت الشخصية المسيحية أو المنتمية إلى أي دين آخر، مثل شخصية المسيحي في رواية (المهدي) لعبدالحكيم قاسم، أو ما جاء في أعمال إدوار الخراط، أو نعيم صبري، أو هيدرا جرجس.. إلخ، كنموذج لثقافة (الهامش الديني).

ما جاء في مسرحيات محمود دياب: (الزوبعة)، (ليالي الحصاد)، (الهلافيت)، وما جاء في الأعمال الروائية ليوسف القعيد مثل (شكاوى المصري الفصيح) و(الحرب في بر مصر) وغيرهما.. وأعمال خيرى شلبي، صفاء عبد المنعم، ومحمد الفخراني.. إلخ. تطرح كل هذه الأعمال مشكلات إنسان الطبقات الاجتماعية الدنيا في مجتمع طبقي قاس، تهيمن عليه قيم التملك والاستهلاك. كنماذج لثقافة (الهامش الاجتماعي).

في صراع المحبة



حتى نلتقي

عبدالرحمن موكلي: جازان

صراع المحبة

تفرد المبدع (شاعر، فنان تشكيلي، روائي، قاص، موسيقي...) يبدأ من لحظة وعيه بالذات والصراع معها من أجل التجاوز والتفرد، انشغال المبدع بالآخرين هو نقص في الوعي بماهية الفن ودور الفنان في حياة الناس. الفن لا يغير، إنما يؤثر في الإنسان، والذي من خلاله يكون التغيير. لقد خسرنا كثيراً من الوقت في الصراعات حول أدوار هامشية لا تليق بالفن والفنانين، وخسرنا كثيراً من العلاقات الإنسانية لأننا نراقب بعضنا بعضاً في زحام الصفوف. نعم هناك قضايا وهموم مشتركة لكن يبقى لكل فنان رؤيته وطريقته الخاصة في الاشتغال عليها، وحتى لو آمنا بوجود الصراع حول القضايا، فليكن هذا الصراع صراع المحبة، المحبة تعني الأمل، والمساحات الرحبة من الزمن. العداوة والحسد دائماً صراعاتها في لحظات الهروب من غروب الزمن، الفنان العظيم هو من يصنع زمنه الخاص، بل ويتعداه إلى الخلود.

إن رحابة هذا الكون تنبئ عن رحابة الخيال، وقيمة المكان من أثر الإنسان، والفنون عن الصلة البشرية، وحيثما مشينا في هذا العالم تجد الروح شبيهاً لها.

نعم، لقد فتنتنا الهويات كثيراً، وفرقتنا الخصوصيات، وتحول الفن إلى عزل لا ينقصها سوى (التشبيك)، لكن الغد الإنساني لابد أن يكون أجمل.

إن قدرة الإنسان الخلاقة ستقف ضد قيم السوق وتسليع الإنسان، وسيكون الإبداع الجسر لتجاوز المآسي والحروب.

إن النور الذي لا تراه يراه غيرك، والجمال الذي مررت به قد توقف عنده الكثير.

ليلى محمد الجيار: مصر

شدني مقال عنوانه (صراع المحبة) بالعدد 475 للأستاذ عبدالرحمن موكلي. ومما لا شك فيه أن العلاقات الإنسانية المجتمعية تغيرت، وليست مع المبدع فقط، وكم من مظاهر الخلل تفشت في نسيج المجتمع، وانتشرت حالات من الفوضى بل والقلق من سوء العلاقات، رغم أن ثوابت العقيدة جاءت لتصحح المفاهيم الخاطئة ولتحقيق الأمن والأمان. قال تعالى: (ومن أحسن قولاً ممن دعا إلى الله وعمل صالحاً وقال إنني من المسلمين) (فصلت: الآية 33).

والمحبة مودة وعنوان للتعايش السلمي بين أبناء المجتمع، ومع غياب المحبة انهارت القيم الاجتماعية بل والأخلاقيات، وفتر التعارف والتعاون والتوازن والاستقرار والسلام بين حركة الأفراد، وانتشرت بعض ألوان العداوة والبغضاء والزيغ والانحراف، وتناسى البعض أن غاية التعارف بين الناس التحرك بالتقوى، وكل الأجناس من أصل واحد.

إذن ليس هناك تفاخر أو تخاصم، ولكن من التعددية التعارف والتقارب رغم اختلاف الجنس واللون والطباع والأخلاق. وعلاقة الإنسان بالآخر لها صفات متعددة لإجهاض النزاعات والفتن، فما بالنا ونحن مجتمع المؤمنين وهم كالجسد الواحد. قال الرسول صلى الله عليه وسلم: (مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى) رواه مسلم.

وفي أخوّة الإسلام تواد وتعاطف، قال الرسول صلى الله عليه وسلم: (لا تباغضوا ولا تحاسدوا ولا تدابروا وكونوا عباد الله إخواناً، ولا يحل لمسلم أن يهجر أخاه فوق ثلاث ليال) رواه البخاري. حتى العلاقة ما بين المسلم وغير المسلم تربطها روح المحبة والمودة، ولذلك المحبة لها أسرار وهي تحقق السعادة، والحياة السعيدة ترتبط بالسمات الثابتة للشخصية الإنسانية، ولأي إنسان شخصية لها مزاجها وأن شعرت بالرضا ابتعدت عن سوء الخلق. إذن الوصفة الصحية للمحبة تستلزم مزيجاً من التفاؤل الوافر للتزود بالفكر، ومن هنا نكون أكثر وداً، وننظر لحركة الحياة بنظرة تفاؤل من أجل التحرك بقيمة الحب والابتعاد عن الهوى.

والإنسان بالحب والمودة ملاك بالقلب الكبير، ولكن حركة الحياة بغياب الحب أصبحت مسرحاً كبيراً فيه نفس النصب والاحتيال والديكور المزيف. وكلما وهن الحب انخفضت قيمة المروءة والوفاء والصداقة وتصبح العلاقات الإنسانية مثل أوراق النقد المزيفة.

والحب ينقلنا من عالم محدود لعالم أرحب نستشف فيه أكرم الصفات، والكل يحيا في نعيم من ألفة القلوب التي تراودها روح المحبة. والحب لا يسأم ولا يمل ولا يعرف الفتور ولا يخاف النفاق، لأن الحب تغلغل في الفؤاد وليس عرضاً زائلاً بل هو من جوهر الحياة الإنسانية الكريمة.

الأسرة وصقل الموهبة



مصطفى أحمد البواب: مصر

طالعت المجلة العربية العدد (475)، ومع قضية العدد العائلات الثقافية، ومقال (العلاقات الثقافية- تجليات الوراثة والبيئة) للدكتور ناصر أحمد سنة الذي جال بنا مع أسر عريقة أسهمت في نهضة الأدب والثقافة العربية الحديثة. وجرى الأدب مجرى الدم بعروقها، وتغلغل في موروثاتها، وتساءل: هل يمكن توريث الأدب والثقافات كما تُورث الحرف والصناعات؟ وهل يُمكن وراثة (الملكات الفكرية) كتوريث (السمات الجسمية)؟ وهل تُنمي الظروف البيئية الملكات الأدبية والثقافية؟ وهل يشتمل توريث الموهبة توريث قضاياها، واهتماماتها الفكرية والشعورية؟

ولأن الموضوع شيق ومتفرع؛ فاستكمالاً سأتحدث عن أهم عاملين مؤثرين على الموهوبين وهما العوامل الوراثية والبيئة الأسرية. إن شكل الكروموزمات الوراثية مثل (الطول، كتلة الجسم، لون العيون... إلخ) تتوارث، وأيضاً الخصائص العقلية مثل (الذكاء، الذاكرة... إلخ)، لذا فالطفل يمتلك صفات وراثية من والديه بنسب مختلفة، وبالتالي يمكن القول إن الموهبة نتاج استعداد نفسي وفطري لدى الطفل يتم صقلها بالظروف الخارجية المتمثلة في عوامل البيئة المحيطة بالفرد. هذا ومازالت الدراسات مستمرة ومفتوحة، لأنه من الصعب وضع قوانين ثابتة لعلم الوراثة، ويبقى الجواب عن السؤال: هل الموهبة وراثية أم مكتسبة؟ غير مثبت بشكل تام، لأن الجانب المعرفي والعقلي للإنسان يصعب قياسه بدقة، فهو يخضع لعوامل داخلية وخارجية متداخلة يصعب فصلها ودراسة كل عامل على حدة، لكن هذا لا يمنع من الاهتمام بتحليل الظواهر ومحاولة قياسها، فقد قام العديد من الباحثين بدراسة هذه الظاهرة وأتضح أن كل من الوراثة والبيئة الأسرية لهما تأثير كبير على موهبة الفرد، وهما في تفاعل مستمر. ورغم وجود أثر لكل منهما إلا أنه يبدو أن البيئة الأسرية تلعب الدور الأكبر في الوصول إلى أعلى المستويات في التفوق والموهبة. لقد قام (بلوم وسوسنياك) بالعديد من الأبحاث لمعرفة أثر البيئة الأسرية والتدريب على الأطفال الموهوبين في مجالات مختلفة مثل: العزف والنحت والسباحة والتنس والرياضيات، وقد تبين من الدراسة أن هؤلاء الأفراد يمتلكون مواهب ظهرت في مهارات معرفية وحركية وفنية. كما وجدا أن البيئة الأسرية ووالدي الشخص المبدع يقفان وراء تغذية تلك الاهتمامات المبكرة للأطفال ورعايتها وتطويرها، كما تبين أن تلك الموهبة موجودة عند والد أو والدة الابن الموهوب، وأن ذلك الوالد الموهوب يمثل قدوة للابن الموهوب، بحيث يدفعه ويرشده بالشكل الصحيح إلى التفوق وإلى تنمية تلك الموهبة، ويمكن أن ينتقل هذا الاهتمام إلى المدرس الذي يمكن أن يزيد مهارات الطالب ونموها بشكل قوي. ومن الجدير بالذكر أن الطلاب المتفوقين قد تعلموا كيف يتعايشون مع الفشل والإخفاق بصورة إيجابية وبناءة، بحيث يدفعهم ذلك الإخفاق نحو إتقان المهارة وتحديد المشكلات بغرض إيجاد حلول لها خلافاً للطلبة العاديين الذين قد يؤدي بهم الإخفاق إلى الهروب من المدرسة وتركها. لذا فإن اهتمام الأسرة بتنمية مهارات أبنائها يظل حجر الزاوية في وصول الطفل إلى مبتغاه من الناحية الثقافية والإبداعية.

نحن والكتابة

حتى نلتقي

عبدالله الهميلي: الدمام



في بدايات التاريخ البشري التي أوصلت الإنسان الحديث إلى أوج الحضارة، وأصبح هو في قلبها؛ تأتي الكتابة الكائن الأسطوري الذي سبق الكلام المرتبط بالسحر والشعر، لدى إنسان ما قبل التاريخ. وبالطبع كان هذا الإنسان ما قبل التاريخي يدون تأملاته الكونية والميثولوجية بما تحويه مخيلته من أفكار أسطورية بسيطة، حاول أن يفتش بها هذا الإنسان الذي تتحدر منه الآدمية عما وراء الظواهر.

تأتي الكتابة كطريقة من ابتكارات الإنسان للغة العالم من حوله، ابتداء من الحضارة السومرية، وليس انتهاء عند الحضارة الحديثة التي أصبحت تتعاطى مع الكتابة اللوحية من جديد، ولكن بشكل تكنولوجي هائل في التطور. لينتقل الإنسان من الكتابة على الألواح والجدران في الكهوف، إلى الإنسان الحديث بالكتابة من جديد على الألواح والجدران الإلكترونية الافتراضية، بمعنى أن ما بعد الحداثة هو عودة إلى أوج البدايات، ولكن بكامل التقنية البشرية الحديثة.

كانت الكتابة كما أسلفنا منذ ما قبل التاريخ ارتباطاً بالعالم الغيبي والسحر، كانت الكتابة الأدبية أرفع أشكالها، أو بوابة المعرفة إلى العلوم الأخرى، كما في الملاحم التاريخية العظمى، والتي هي بالضرورة تأملات ميثولوجية وسحرية للعالم.

التراث العربي يقول: «قيدوا العلم بالكتابة»، هذه الكتابة التي استطاع بها الإسكندر الكبير أن يغزو العالم القديم، لتصل الحضارة اليونانية إلى أوجها التاريخي، حيث طفولة الفلسفة، ولدت بين أحضانها، وما زالت كذلك، ليتلقفها العرب المسلمون بترجماتهم وتدويناتهم في أوج حضورهم التاريخي الذي لولاه لما استطاعت الحضارة الغربية أن تقوم على قدميها بعدما غرقت في العصور المظلمة. كل ذلك من خلال العالم الكتابي، ابتداء من الأدب الذي يمثل أرفع قيمة تقدمها الحضارة، بل هو معيار حقيقي لمقدار صعود أي حضارة من الحضارات أو انقراضها التاريخي من خلال آدابها الكتابية الحية بالفنون والعلوم والفلسفة.

لا شك أن الغرب أدرك أهمية الكتابة لاحقاً، بعدما غرق العرب في سباتهم الأيديولوجي العميق، إلى أجل غير مسمى.

كما يشير فوكو في «الكلمات والأشياء» عن علاقة المعرفة بالسلطة، والتي من وجهة نظره، باعتباره مؤرخاً للفكر الإنساني؛ لها دور كبير في إنتاج الأفكار وإبداعها.

أليست الكتابة هي التي جعلت الغرب يقتحم العالم، ابتداء من التنوير الأوروبي والثورة الفرنسية واكتشاف الآلة الكاتبة، في بدايات القرن الثامن عشر 1714م، مع هنري ميل، أثناء سبات العالم الأيديولوجي، ومع محاكم التفتيش القروسطية وضحايا الاضطهاد وحروب الكاثوليك والبروتستانت. هل يحق لنا أن نقول إن الغرب تطور مع بداية اكتشافه لهذه الآلة السحرية المسماة الآلة الكاتبة، ليقتحم العالم، ويستثمر وينهب خيراته، كما حدث مع نابليون بونابارت ومع بريطانيا العظمى وكل الإمبراطوريات العالمية الحديثة الرأسمالية والشيوعية، وقد أنتجت آداباً وفلسفات اخترقت كل اللغات الإنسانية عدا لغتها الأصل لغة الفن والإبداع.

أدونيس في أطروحته الأدبية الفكرية المهمة؛ تتبع مفهوم الثابت والمتحول لدى العرب، وقد استل هذين المفهومين من جذور التراث الإسلامي، فرصد من خلالهما نمو الفكر الإسلامي وأدبه من خلال القطيعة والتجاوز، حيث رأى ذروة الحداثة العربية متمثلة في تجديدات الشاعر أبي نواس في الأساليب واللغة الشعرية والمضمون الذي يختلف جذرياً عن الشعر والأدب في بداية الإسلام، حيث يرى أن بلاغة النص القرآني وقوة حضوره قد أثرت أو التهمت كل شكل بلاغي آخر بما فيها النص الشعري في بداية الإسلام، بل تم توظيفه لخدمة الأيديولوجيا، وتأتي الدولة الأموية ومحاولات تجديدية من قبل بشار بن برد والجاحظ، وبعد ذلك الدولة العباسية مع الانفتاح الواسع على الترجمات اليونانية والهندية، وتنجب الحضارة الإسلامية فلاسفة من أمثال ابن سينا والكندي والفارابي وأبي حيان التوحيدي وابن المقفع والمتنبي والمعري وابن رشد.. إلخ.

ويأتي خريف الحضارة الإسلامية مع هولاكو لتعود الحضارة الإسلامية إلى سباتها من جديد.

على إثر ذلك يأتي دور الغربي الذي من خلال فتوحاته المعرفية الفلسفية واللغوية والأنثربولوجية، ومن خلال تحقيبات المستشرقين، وإعادة قراءاتهم للتراث الإسلامي، ومن خلال أحدث المنهجيات الغربية؛ بدأت بالتنوير والحداثة، وما بعد الحداثة، ولم ينتهِ هذا الغربي عندها.



أحمد بن إبراهيم مطاعن - أديب وشاعر

المجلة العربية

منشورات
العربية













